كلمة أولى

تونس في حاجة إلى أبنائها

□ أبو القاسم الشابي

في سبعينيته التي تحييها تونس هذه السنة، يظل أبوالقاسم الشابي رمز الإبداع في هذه الربوع التي طالما كرّمته واحتفت به، ومن ذلك أن السابع من نوفمبر جعل أرفع ورقة مالية منسوبة إليه... نلقى الشاعر يتحدث في هذه الكلمة الأولى عن تونس التي يُحيِّيها في رسالة بعث بها إلى صديقه محمد الحليوي في 20 مارس 1930 يقول فيها :

«وبعد، فإنني في شوق الى أخبارك، أحاديثك ونفثات قلمك وآيات بيانك. فقد وعدت أنك ستقدم الحاضرة ثم تصرّم الأسبوع تلو الأسبوع والشهر إثر الشهر ولم تأت ولا جاءنا من ناحيتك نبأ وقد وعدت أنك ستكتب وتكتب... عن كتابي وعن تولستوي ، وعن أدب الفرنجة وانك ستترجم قطعا فلسفيّة وآيات شعرية ... وغيرها ولكنك لم تنفذ من كل وعودك شيئا. ما هذا أيها الصديق؟ إن تونس لفي حاجة إلى أبنائها الذين تتدفق في دمائهم عزمات الفتوة ، ونخوة الشباب ونشوة الأحلام... إن تونس لفي حاجة إلى أن تتقدم بخطوات ثابتة إلى سبل النور والزهور ...إن تونس لفي حاجة إلى أن ترفع رأسها عاليا حتى تشاهد أنوار السماء وشموسه وحتى تقبّل شفتيها أضواء النجوم... ولئن كانت تونس فقيرة إلى هذا الضرب من أبنائها، هذا الضرب الذي يحنّ إلى أن يعيش عيشة كلها حق ولذّة وجمال، وكلها إحساس وشعور وعواطف، أقول إن كانت تونس فقيرة إلى مثل هذا النوع من أبنائها ليجب على هذا النفر القليل منهم أن يبذلوا كل ما في جهدهم من عزم وقوة وحميّة وشباب، حتى يستطيعوا أن يكونوا نشءاً حيا مخلصا شاعرا بواجبه لأمته وللحياة وللوجود بأسره وأن يخلقوا في الواقع ذلك الوسط الحي الجميل الذي نتصوره في أحلامنا ثم نلتفت حوالينا فلا نلمح له أثرا، وإذن فلتكتب ولتعمل ولتطرد عنك خواطر الراحة والسكون فإن شعبك في حاجة إليك وليس لك شيء من العذر في أن تسكن ولا تعمل ...

ماذا أحدثك عن العالم ـ أولا ـ والعالم الأدبي ـ ثانيا ـ لقد أحدثت من الرجة في الخارج ما أحدثت (جريدة العالم الأدبي) وغيرت نظرة الشرقيين إلى تونس تغييرا ما كانوا يتوقعونه وأصبحوا ينظرون إليها نظرة لم تكن من قبل. لقد كتبت عنها كثير من الجرائد والمجلات الشرقيّة ولا يسعني أن أستوعب لك حديثها كلها ولكنني أقول لك إن "المقتطف" قد قالت ما مضمونه أن من العار علينا أن تكون في تونس مثل هاته النهضة وهذا الشباب وهاته الحركة الفكريّة ثم لا نعلم بها ولا نتحدث عنها فإننا ما كنا نحسب في تونس مثل هاته اليقظة الفكريّة التي رأيناها في العالم التونسي والذي أرانا أن الشعب التونسي، شعب يحس بالحياة حقا. أرأيت أيها الصديق كيف كانوا يتصورون تونس قبل الآن؟(...) وكتب شاب سوري الى الأخ زين العابدين كتابا قيما مستفيضا يستوعب ثلاث صفحات من الحجم الكبير يعجب "بالعالم" التونسي وبمحرريه وبالأخص "الأستاذ الحليوي" الذي استوعب مذاهب الأدب الفرنسي بطريقة لم يسبق إليها و"الأستاذ الشابي" الذي أبان عن فكرة قيمة دقيقة في فهم الشعْر والنظر إليه -كما يقول الكاتب ـومصطفى أفندي خريف الذي شابه كثيرا بشعره البائس الحزين شاعر الأسى وأمير البؤساء الأستاذ أنور العطار شاعردمشق وقصيدة السيد كرباكة التي تناول فيها غضبة شاعر العراق الرصافي وقد أمضى هذا الكاتب رسالته بـ"فتى العرب" وهو اسم طالما رأيته في بعض الصحافة الشرقيّة. كما جاء إلى الأخ زين العابدين أيضا كتاب آخر من مصر يعجب بهاته النهضة الفكريّة في تونس ويبتهج بها ويتمنى لها قوة وشبابا.»...



دراسات

عن التصوّف و التخوّف

تحايثيّة بن عربي القصوى** على مسطّح أسماء الله الحسنى

مصدّق الجليدي *

نسمع كثيرا عن ابن عربي المعاصر جداً، والمتعدّي لزمانه، بل وحتّى المفكر والفيلسوف ما بعد حداثي، وفي الواقع، لا ينكر أحد سعة خيال هذا الرجل وطرافة نماذجه التأويليّة (1) وقدرته الذهنيّة التأليفيّة (التركيبيّة) المبدعة. إنّه فنان تشكيلي للفكر من طراز نادر. ولكن كلّ هذا لا ينبغي أن يقودنا إلى استنتاجات مولّدة قيصرياً تتجاوز بكثير الأفق الابستيمي الذي تحرك وسطه عقله وخياله. والذي يهمّ موضوعنا هو مقاربته التحايثيّة أو صفحة التحايث التي كتبها على مسطّح تلفيقة الفكر الأشعري والصوفي الإشراقي

الهرمسي (2) والأفلطوني المحدث والخيال المنسرح، هذه المقاربة التي نروم فحصها ونقدها غير متهيّبين من المكانة الخاصّة التي يحظى بها الفكر الأكبري لدى العديد من الأشخاص. ففي قناعتنا أن كلّ قول مكتوب ليس بمنأى عن النقد أياً كان قائله.

لماذا نهتم بمحاولة ابن عربي بالذات؟؟ لرفع لبس حداثية وما بعد حداثية النموذج التفسيري الوجودي الذي بناه ومحاولة إعادته إلى حجمه العادي ضمن أفقه الابستيمي الخاص خلافا لما تجري به الموضة اليوم، خاصّة مع الفكر الاستشراقي الصوفي بكلّ ما انطوى عليه من أوهام وخرافة وأساطير وخزعبلات والحفاظ على "الوجبة دسمة" ومثيرة. إذ أنّ هذا الفكر قد ظهر في فضاء تعب من ماديته المفرطة ومن جفاف منابع المعنى لديه فراح يحفر في عيون ومنابع من خارجه حتّى يصيبه دفقها. هذا إذا بقينا في مستوى حسن النيّة فلم نفكر بمحاولة تأبيد مرحلة التراث ما قبل فلسفي وما قبل علمي لدينا، فيبقي على العالم الإسلامي كمحميّة انتروبولوجيّة ثقافيّة يتنزّه فيها بعد نصب عالم السوق الليبرالي المشبع بقيم التسليع والتغليب والاستهلاك المحموم. وعلينا أن نتذكّر بطبيعة الحال، أنّ مجرّد الاهتمام بظاهرة ثقافيّة معيّنة، تنتمي إلى زمن متقادم، قد يندرج ضمن انفتاحيّة الفكر ما بعد حداثي ولكن هذا لا يحولّ، بمعجزة تنغلق على الفهم، تلك الظاهرة الثقافيّة نفسها إلى فكر ما بعد حداثي. ومع ذلك، فإننا نقول كما قال عبد الله العروي عن ابن خلدون، إننا لا نريد أن نرتكب خطأ اللازمنيّة، أن نحاسب ابن عربي على ما لم يكن يعرف وما كان له أن يعرفه (حتّى وإن ادّعى المعرفة المباشرة عن ربّه). لكن بما أن الكثيرين يودون أن يجعلوه صالحا لكل زمان ومكان، لا بدّ أن نظهر حدود فكره وفساد بعض خياله، مع الإشارة أن الخيال الفاسد عندنا هو ما كان معيقا للفهم وغير نافع في التفهّم.

يميّز ابن عربي بذكاء بين معنيين للعلوّ: علوّ مكان وعلوّ مكانة. قال بن عربي معلّقا على الآية القرآنيّة التي تتحدّث عن إدريس النبيّ: " ورفعناه مكانا

* مثقف وباحث، تونس.

عليا ": " العلوّ نسبتان علوّ مكان وعلوّ مكانة" (3).

"فالعلم يطلب المكانة والعمل يطلب المكان" ثمّ نسب إلى النبيّ إدريس علوّ المكان وحرمه من علوّ المكانة التي هي للمحمّديين استنادا إلى الآية" وأنتم الأعلون والله معكم". واستدل على كون المعنى المراد بالعلوّ هنا هو سموّ المكانة بعطف لفظ "الله" مع عبارة " أنتم الأعلون"، إذ لا يجوز أن يكون الله وعباده (المحمديون) في مكان واحد، فهو لا يختصّ بمكان لأنه خالق المكان.

يبدو ابن عربي في هذا النص وكأنّه ينتقل بنا من نموذج التحايث الديني العمودي الذي هو نموذج طوبوغرافي، إذ يصف مدى علو الأمكنة، مكان إدريس الذي هو مكان عليّ في السماء الرابعة (4) إلى نموذج تحايثي أفقي. كيف لا، وهو الذي يؤكد على معيّة الله للمحمديين، أي استبدل عموديّة العلاقة إلى ضرب من الأفقية (أفقيّة المعيّة). وكأن الله هنا يقول، يا عبادي اعملوا وامضوا في عملكم واثقين ولا تكونوا متردّدين وفاقدي الثقة في الذات فها أنذا معكم أرعاكم وأبارك عملكم: " وقل اعملوا فسيرى الله عملكم".

فهل انتقل ابن ابن عربي بنا فعلا من مسطّح التنزيل العمودي إلى مسطّح محايثة أفقي متعامد معه، أم أنه ظل مكانه لا يبرحه، سابحا بفكره وخياله في فضاء معرفانيّة (ابستيميّة) العصر الوسيط؟. إن ابن عربي لمّا قصر علوّ المكان فقط على النبيّ إدريس لم يكن بصدد وصف ونقد تصورّات الناس السائدة في زمانه، هازئا من تعليقهم للأنبياء في سماوات متفاوتة العلوّ بل كان فقط في مقام من يقرر أمرا واقعا ويؤكّد فهما سائدا. ثم إنّه لمّا انتقل "من علوّ المكانة" لم يكن يصف تحوّلا نوعيا في طبيعة الفكر الإنساني وإنّما يشير فقط إلى تحوّل واقع خارج الذّات المفكّرة لأنّ ما يخصّ الإنسان كإنسان يجب أن يأخذ طابع الكونيّة لا أن يختصّ به أتباع ديانة دون أخرى أو أصحاب فكر دون آخر، بينما نجد أنّ علوّ المنزلة التي ذكرها في الآخر هي خاصّة بالمحمّديين دون غيرهم من الناس. وهو ما لم يبلغ به كونية الخطاب القرآني :"ولقد كرّمنا بني آدم قاطبة. وفي موقع آخر من "فصوص الحكم" يذكر ابن عربي الإنسان دون تخصيص ظاهر بديانة أو فكر : "ومن أعجب الأمور كون الإنسان أعلى الموجودات ، أعني الإنسان الكامل" ولكن من هو هذا الإنسان، الإنسان الكامل ؟ هذا الإنسان، إنسان ابن عربي ليس إنسان ديكارت، الذات المفكّرة ولا الإنسان الأعلى لنيتشه، ذلك الإنسان الكافر بالمسيحيّة التأثيميّة وبالوعي الرّديء والذي غادر صورة الجمل الصّابر على حمل موروث القيم البالية وصورة الأسد الذي ينفق طاقته في مصارعة تلك القيم ليتحول إلى صورة الطفل الذي يلعب لعبة الخلق، خلق القيم بـ "إرادة القوّة"، ولكنّه بدلا من ذلك إنسان يتلقى المعارف ذوقيّا من الله كما يحصل لابن عربي نفسه الذي قال مخاطبا الوليّ عبد الله بدر الحبشي في وصاية واضحة على عقله وخياله(أين السير نحو التعالي الذاتي كونيا؟) :"... إنّ الله لمّا عرّفني حقائق الأشياء على ماهي عليه في ذواتها وأطلعني كشفا على حقائق نسبها وإضافاتها، أردت أن أدخلها في قالب التشكيل الحسيّ ليقرب مأخذها...[عليك]... فألق بالك واشحذ فؤادك واشكر الله الذي سخّرني لك حتى علمت من الوجود ما غاب عنه أكثر الخلق بأقرب محاولة وأصحّ مثال" (6) وخاطبه قبل هذا بقوله : فإذا تحصّل هذا في سمعك ونفث به روح القدس في روعك، فألق السمع وأحضر القلب وحدّ الذهن وخلّص الفكر لما أذكره لك إن شاء الله تعالى"(7). وهو إنسان الغزالي الذي يتردّد ابن عربي على أقواله، الغزالي الذي "قذف الله نورا في صدره" فعرف طريقه إلى الحق. لم يكن ابن عربي، إذن ، متجاوزا زمانه ولا حتى معاصرا للفكر العلمي والرياضي الذي سبقه في القرن الرابع هجري على يد ابن الهيثم وابن سهل والقوهي والخيّامي وغيرهم ولا حتّى المعبّر الفلسفي عنه. هؤلاء استوعبوا وتمثلوا معنى ختم النبوّة وقطعوا مع تهويمات الفكر الأسطوري، أمّا هو فقد وصلت به شطحات الخيال إلى ابتداع حوار واقع بين الله ومسميّات أسمائه الأخرى الخالق والمالك والجواد والمبدع (وهل هي غيره؟؟) (8) كمحاولة مستحيلة لتصوّر محايثة لن تكون أبدا. وكيف تكون وهي دائريّة؟ أي، تدور في حلقة مفرغة، بينما تتطلّب المحايثة الأرضيّة قطعا متعامدا مع مسطّح المتعالي الخارجي.

ولا ينفعه في شيء أن يقفز من دائرة إلى أخرى إذ يبقى مسوّغ القفز مفقودا فمن المستحيل أن تفضي الدائرة إلاّ إلى ذاتها. (انظر الشكل المصاحب). وقد يعنّ لبعضهم أن يعترض على هذا النقد بمحاولة تذكيرنا بالطبيعة الصوفيّة لفكر بن عربي ، لكن هذا لا يشفع له، إذ أنّ مجرّد النظر في معجميته يكشف لنا عن طموحه إلى

بناء تصورّ متكامل للوجود لا يقتصر فيه فقط على حضور الرّوح فيه، فهو يتحدث عن "التحيز في المكان" و"الأجرام والأجسام" وعن الألوان والجهات وما "أشبه ذلك" وعن سائر الأعراض، كما يذكر الزمان "كالأمس واليوم والغد والنهار والليل والسّاعة وما جاز أن يسأل عنه بمتى، والكم والمقادير والأوزان وتذريع المساحات وأوزان الشعر والكلام وغير ذلك ممّا يدخل تحت كم..." ويمثل بالأواني والآلات كالمكحلة والقرط والخاتم، إلى غير ذلك من مفردات الخطاب الطبيعي لفظا ومعنى، كالدواب والحشرات والنّبات، ويستند في ذلك طورا إلى الأشعريين وطورا إلى الإمام الغزالي وثالثا إلى الآيات القرآنيّة أو إلى ما استقدمه من ذاكرته. أمّا خلط ذلك بالحديث عن العقول المفارقة ذوات الدقائق النورانية والسدنة من الأسماء (أسماء الله) التي تحاور إمام الأئمة (الله إمام مسميات أسمائه) فليس من السموّ الروحي في شيء، بل هو مجرّد تهويمات وتخيلات ذهن أعياه البحث عن مسطّح محايثة المتعالي للعالم فظنّ أنّه وجد في أسماء الله، التي حولّها إلى ذوات غيره، وسائط تجري الوجود مجرى الحدثان والظهور بعد حوار " ديمقراطي" شفاف مع إمامها الأكبر (انظر الملحق) فأين هذا من توحيدية الإسلام: "هو الله الذي لا إله إلاّ هو الملك القدوس السّلام المؤمن المهيمن العزيز الجبّار المتكبّر سبحان الله عمّا يشركون"(9) فأكد على وحدانيته ونزه الله عمّا تهيم به عقول من خرّبت أرضهم فتوجّهوا إلى دراسة عمران سماء لم يروها(10).

ثمّ إنّ هذا العمل ليس صعودا وتساميا من الدنيا الفانية، من عالم الكون والفساد إلى عالم الكمال والخير المطلق. بل هو على العكس من ذلك تماما. إنه عود من بعد خروج. عود من ملكوت الملإ الأعلى إلى العالم والمادّة التي تمّ تناسيها في البداية. فكأنّه محاولة تكفير عن نسيان الكينونة بعد الفناء في الكائن. إنّه ليس بتصوّف، إنه تخوّف، ولكنّه صدر عن وهم. يقول علي حرب: "ولا شكّ أنّ الصوفيّة وهم ولكنه وهم محرّر يشعرنا بسيادتنا المطلقة على أنفسنا، بألوهيتنا ... ولربّما لم نتعلّم إلا لأنّنا نتوهم ولم نعقل إلاّ لأنّنا نتخيل فلا فصل بين الوهم والعلم" (11). هذا، بينما يعتبر باشلار الحدوس الغفل والتوهمات التي قد تتطابق مع بعض الحالات الخاصّة مجرّد حوادث Des Accidents في طريق بناء العلم وإنّ جزءا يسيرا منها فقط يمكن أن يشتغل عليه ليصبح حدوسات معالجة بصفة فائقة Des intuitions trés travaillées لينتقل بها من الوعي السّاذج إلى طور الفكر المجرّد البنّاء" (12). إنّ "علم النفس التحليلي للمعرفة الموضوعيّة" الباشلاردي يكشف عن ذلك التدخّل المعيق للصّور الخياليّة في الممارسة العلميّة الحقّة. ولذلك ووفقا لمنطق هذا النّوع الخاص من التحليل النفسي المطبق على النشاط العقلي العلمي فإننا " لا نتعلّم لأنّنا نتوّهم"، كما قال علي حرب، بل إننا نتعلّم لأننا نكشف عن الأوهام التي تتولّد في أذهاننا ونطردها منها (13).

قد يستغرب بعض القراء والمولعين بأعمال ابن عربي من هذه التشريحات الحادة بأداة النقد الإبسمولوجي لنص ابن عربي ولكننا لم نكن لنقدم على هذا العمل لولا ما ادعاه هذا الرجل من التصدّي لمسألة نشأة العالم وتفسيرها خالطا بين سجلات عديدة كما سبق أن لمحنا، فهدفه كان إذن منح الفهم لغيره لا مجرد بث روح التفهّم والتعاطف مع العالم وموجوداته . الأول من اختصاص العالم بينما الثاني من اختصاص التّدين والأخلاق. فلو ظلّ في مكانه ولم يتخطّ مجاله لما تعرّضنا له ولكنّه توهّم الفهم وطمع في الإفهام بينما هو لم يغادر مجال الوهم قط. فهل نحن بحاجة اليوم إلى وضوح الرؤية وصفاء الذّهن أم إلى الخلط والإيهام والإبهام. أمّا قضيّة المعنى وضرورته في حياة الإنسان، فهل يشترط أن يكون الوهم منبعه؟ ألا يوجد إمكان لخلق معنى محايث؟ خذ مثلا حقوق الانسان والديمقراطيّة والمشاعر الإنسانيّة وحريّة الأوطان والتقدم والسعادة المحققة بـ "إرادة القوّة"، متّخذة كأصل أولّ على نحو ما أكّد نيتشه، والعلم والفهم أليست كلها معاني تستحقّ الاهتمام وتملأ على النّاس حياتهم. هب أنّها أوهام كذلك ولكنها أوهام قابلة للتحقيق على الأرض ويمكن أن تراكم وأن تكون تجارب مشتركة بخلاف الوهم الصوفي المغالي فإنّه حبيس خيال صاحبه. علينا أن نكون صريحين، إنّ أولى أولوياتنا الحضاريّة اليوم هو تثبيت أرضيتنا وتحرير أرضنا ولا يكون ذلك إلاّ بالتحرّر من الأوهام وشطحات الخيال وسقيم الأحلام. فإنّ ضجر الغربيون من جفاف ماديتهم فراحوا ينبشون في تراث الشرق عمّا يخفف وطأتها فإننا في وضع مقابل لهم تماما ولا يجوز لنا ما قد يجوز لهم.

أخيرا، قد يذهب بقول ابن عربي إلى أبعد ممّا قصده هو

ذاته أو إلى خارج ما يحتمل نسقه، وهذا أخطر كأن يقال مثلا إنّ تصوّره لتعدّد داخل الذّات الإلهيّة فكرة طريفة جداً ومابعد حداثيّة لكونها تنطوي على معنى التعدّد داخل الوحدة أو لكونها تشير إلى نموذج تشظّي النّواة، وهو ما قد يوحي بثراء وتعدد مستويات الذّات وقابليتها لممارسة النقد الذّاتي : لماذا حمل مفاتيح لا تفتح شيئا؟؟ مفاتيح ملك لا يوجد؟في متن نصر ابن عربي والتأكيد على ضرورة الفعاليّة والفعل وخلق الأكوان والتصرّف الفعلي فيها، لا كما يحدث في كثير من أقطارنا العربيّة، والتأكيد على جدليّة الخالق والمخلوق والمالك والمملوك والسيّد والعبد (هيغل) والحاكم والمحكوم والمستوطن والأرض التي يستوطنها. الجدل داخل الوحدة والاكتمال التدريجي للعقل في التاريخ. بحيث لا توجد في أقلّ من لحظة الوصل بين الحداثة والمعاصرة وعلى عتبة ما بعد الحداثة. هذا جميل جداً خاصةً عندما تكون الأرض أرض الأندلس والزمن زمن ملوك الطوائف. ثمّ الوطن العربي بكامله والزمن زمن البترولار والمشيخات والسّلاطين والأمراء والملوك وولاة العهد. هل نحن إذن أمام برنامج سياسي وحدوي تحرّري! قد يكون، ولكن علينا أن نتذكّر أنّه يطبخ في السماء، لا بل في ماقبل تكوّن السماء على مسطّح معلّق بالأسماء ولا بالأفعال (لنتذكّر عبد الله العروي ونقده لحضارة الاسم على حساب الفعل (14)). عندما يتعلّق التعدّد بالإسم فقط فإنه يظلّ حبيسا وخيارا واحدا. الأفعال وحدها هي من تحيل إلى البدائل المتعددة تعددية الاسم لم تتجاوز حتّى أفق الفكر الوثني الذي يعدّد الآلهة والأسماء والوسائط للبلوغ إلى الواحد :" وما نعبدهم إلا ليقرّبونا إلاّ الله زلفى" ونقد الوحي لها :" إن هي إلاّ أسماء سميتموها أنتم وآبائكم ما أنزل الله بها من سلطان" (15). لا نحتاج إذن حتّى إلى إخراج عدّتنا من نقد الجدليّة المثاليّة التي تعبر لا عن الواقع ولا عن التاريخ ولا عن المجتمع في شيء ولا حتّى أن نبدي استغرابنا من خروج الزّمن الفيزيائي (المرتبط ضرورة بالمكان) من الزمن النفسي : حيرة السدنة من الأسماء من المفاتيح التي يحملونها وهي لا تفتح شيئا، بعد انتظار طال لخلق لم يقع ثمّ تحاورهم واتفاقهم على مقابلة إمام الأئمة الله عزّ وجلّ، لإيجاد حلّ لهذه المعضلة...

وأخيرا، أشكر لشيخنا سعة صدره وتطويله لنا في نعمه، ولا كما فعل ابن رشد عندما عجّل له من بعدها بلائه (مقام نعم ولا). وما زيّن لنا قلب رؤياه إلاّ قلبه لمنهجه عندما استبدل المكاشفة باستقراء حوادث الطبيعة عند قوله " وأما نحن فما أدركنا المجمل إلاّ من المفصل الحادث الحاصل في الوجود" ثمّ عاد إلى تحليل موضوع إدراكه وهو يضاد الحلول المباشر في الموضوع كما يقتضيه الحدس فقال" ثمّ أدركنا في ذلك المجمل تفصيلا مقدرا يمكن أن يكون وأن لا يكون" (16). وقد اجتهدنا هنا في بيان أنّه لا يكون وقد صدقنا الشيخ فيما ذهبنا إليه من قبل حتى مبادرتنا به عندما قال :" وإن قلت أنه ليس العالم ولا الحق القديم صدقت" (17) موسعا بذلك على الفهم. فلا يتعبنّ أحدهم نفسه بمحاولة إلزامنا فهمه الخاص فإنّ شيخه سيغضب من ذلك إذ هو يكره التماثل ويعشق التعدد والتنوع. هل يصلح ابن عربي إذن للانطلاق منه لبناء انطولوجيا أو فينومنولوجيا "إسلاميّة"؟

هل يتعرّف العقل العربي التوحيدي على ذاته أكثر مع هوسرل المسيحي أو مع هيدجر الرافض للمسيحيّة"

هل يكفي التوقّف فقط عند سبينوزا شيء التهوّد كما وصفه ليفي ستراوس أم حان وقت تخريج الدفعة الأولى من ماركة "المسلم السيّء" بتعبير عبد الوهاب المدّب (18). أرى أنّ الشعارات وحدها لا تكفي، العمل على اقتطاع مسطّح محايثة مبتكر أمر يتطلّب مزيدا من الفوران الفكري في قدور أوضاع عالمنا. ومن جهتي سأواصل ببطء (العقل البطيء : جيل دولوز) ختم النبوّة في نفسي ومع غيري، في العالم.

ملحق : كتاب إنشاء الدّوائر، باب سبب بدء العالم وباب جدول دائرة العالم وفصل سبب نشء العالم للشيخ الأكبر محيي الدين ابن عربي.

باب سبب بدء العالم ونشئه :

اعلم وفقك الله وسدّدك أنّه لمّا نظرنا العالم على ماهو عليه وعرفنا حقيقته ومورده ومصدره ونظرنا ما ظهر فيه من الحضرة الإلهيّة بعد ما فصّلناه تفصيلا، فوجدنا الذات الإلهيّة منزّهة عن أن يكون لها بعالم الكون والخلق وللأمر مناسبة أو تعلّق بنوع ما من الأنواع، لأنّ الحقيقة تأبى ذلك، فنظرنا ما الحاكم المؤثر في هذا العالم فوجدنا الأسماء الحسنى ظهرت في العالم كلّه ظهورا لا خفاء به كلياً. وحصلت فيه بآثارها وأحكامها لا بذواتها لكن بأمثالها لا بحقائقها لكن برقائقها، فأبقينا الذّات المقدّسة على تقديسها وتنزيهها.

ونظرنا إلى الأسماء فوجدناها كثيرة فقلنا الكثرة جمع، ولا بدّ من أئمّة متقدّمة في هذه الكثرة فلتكن الأئمّة هي المسلّطة على العالمين وما بقي من عدد الأسماء إذ الأئمّة الجامعون لحقائقها. فالإمام المقدّم الجامع اسمه الله، فهو الجامع لمعاني الأسماء كلّها، وهو دليل الذات. فنزّهناه كما نزّهنا الذّات، وأيضا فإنه من حيث ما وضع جامع الأسماء. فإن أخذناه لكون ما من الأكوان ما نأخذه من حيث ما وضع وإنما نأخذه من جهة حقيقة ما من حقائقه التي هو مهيمن عليها. ولتلك الحقيقة اسم يدلّ عليها من غير اسم الله. فلنأخذها من جهة ذلك الإسم الذي لا يحتمل غيرها ونبرز الكون منها ونترك اسمه الله على منزلته من التقديس. فإذا تقرّر هذا وخرج الاسم الجامع عن التعلّق بالكون وبقي على مرتبته حتّى لا تبقى حقيقة إلاّ برزت فحينئذ يظهر سلطان ذاته كلياً. فلنرجع إلى الأئمّة الذين هم من جملة حقائقه ونقول أنّ أئمّة الأسماء كلّها عقلا وشرعا سبعة ليس غيرها، وما بقي فالرّوح العقلية اقتضاه إماما. وانفرد الروح القدسيّ بالقائل خاصّة وله مدخل في المقسّط من جهة ما وفي اسمه الجواد لا غير. فاسمه الجواد يعمّ كلّ اسم رحمانيّ يعطي سراً ونعمة فهو المهيمن على هذا القبيل من الأسماء والمقسط يعمّ كل اسم غضبيّ يعطي ضراً ونقمة وهو المهيمن على هذا القبيل من الأسماء وليس في العالم إلاّ هؤلاء الأئمة وهذان القبيلان من الأسماء لا غير. ولولا ظهور الأحكام الشرعيّة ما احتجنا إلى الاسم المقسط احتياجا ضرورياً. فالعقاب والوعيد اضطرّنا إلى إمامة الاسم المقسط وليس إيلام البهائم وما في ضمن ذلك من حكم اسمه المقسط ولكن من حكم اسمه المريد وهو من الأئمّة المقدّمين. فتحقق الشكل إذا رسمناه لك ليثبت في خيالك.

باب جدول دائرة العالم :

فإنّي سأقيم لك دائرة العالم من غير نظر إلى شريعة وما يحكم فيه من هؤلاء الأئمّة. وسأقيم لك دائرة السعادة من العالم ودائرة الشقاوة وما يحكم فيه من هؤلاء الأئمة فانظر امتداد الرقائق من حضرات الأئمّة. إلى العالم ومراتب الأئمة. الأول فالأوّل الأعلى وسأقيم لكم القبلين من الأسماء بين دوائر العالم وحضرات الأئمّة وأجعل لهم ثلاث دوائر : دائرة تضمّ القبلين في مقابلة دائرة العالم الكبرى المطلقة، ودائرتان في مقابلة عالم السعادة وعالم الشقاوة وبتميّز القبيلين. فانظرها وتحقّقها حتى تحصلّها في خيالك.

وسأجعل الرقائق من الأئمّة تمتدّ إلى سدنة من الأسماء ومن السّدنة إلى العوالم. وقد تمتدّ الرقيقة من بعض الأئمّة إلى بعض وحينئذ تنزل وتتصل بالعالم لوقوف بعض الأئمة على بعض واكتب على الرقائق إثرها حتى تعقل، فألق بالك واشحذ فؤادك واشكر الله الذي سخّرني لك حتى علمت من الوجود ما غاب عنه أكثر الخلق بأقرب محاولة وأصحّ مثال وذلك بفضل الله وحوله وقوته . ومنه هذه صورة الدائرة المتقدمة الذكر.

فصل : اعلم أنّ سبب نشء العالم على ما اقتضاه المثاليّ والحكم الإلهي ما ذكرناه في كتاب عنقاء مغرب في باب محاضرة أزليّة على نشأة أبديّة وسأذكر منه في هذا الكتاب ما يحتاج إليه في هذا الموضع. وذلك أنّ السدنة من هذه الأسماء لمّا كانت بأيديهم مقاليد السّماوات والأرض ولا سماوات ولا أرض بقي كلّ سادن بمقلده لا يجد ما يفتح. فقالوا يا للعجب خزّان بمفاتيح مخازن لا تعرف مخزنا موجودا فما نصنع بهذه المقاليد؟ فأجمعوا أمرهم وقالوا لا بدّ من أئمّتنا السّبعة الذين أعطونا هذه المقاليد ولم يعرّفونا المخازن التي نكون عليها. فقاموا على أبواب الأئمة على باب الإمام المخصص والإمام المنعم والإمام المقسط فأخبروهم الأمر. فقالوا صدقتم الخبر عندنا وسنعيّنها لكم إن شاء الله تعالى. ولكن تعالوا نصل إلى من بقي من الأئمّة، ونجتمع على باب حضرة الإمام الإلهي إمام الأئمّة. فاجتمع الكلّ وهم بالإضافة إلى الإمام المعروف بالله سدنة فوقف الجميع ببابه فبرز لهم وقال ما الذي جاء بكم؟ فذكروا له الأمر وأنهم طالبون وجود السماوات والأرض حتّى يضعوا كل مقلاد على بابه، فقال أين الإمام المخصص؟ فبادر إليه المريد فقال له أليس الخبر عندك وعند العليم؟ فقال له نعم. قال فإن كان فأرح هؤلاء ممّا هم فيه من تعلّق الخاطر وشغل البال. فقال العليم والمريد أيّها الإمام الأكمل قل للإمام القادر يساعدنا والقائل فإنه لا نقوم به بأنفسنا إلاّ أربعتنا. فنادى الله تعالى القادر والقائل، وقال لهما أعينا أخويكما فيما هما بسبيله. فقالا نعم، فدخلا حضرة الجواد فقالا للجواد عزمنا على إيجاد الأكوان وعالم

الحدثان وإخراجهم من العدم إلى الوجود وهذا من حضرتك حضرة الجود، فادفع لنا من الجود ما نبرزهم به. فدفع لهم الجود المطلق فخرجوا به من عنده وتعلّقوا بالعالم فأبرزوه على غاية الإحكام والإتقان. فلم يبق في الإمكان أبدع منه فإنّه صدر عن الجود المطلق ولو بقي أبدع منه لكان الجواد قد بخل بما لم يعط وأبقاه عنده من الكمال ولم يصحّ عليه إطلاق اسم الجواد وفيه شيء من البخل. فليس اسم الجواد عليه فيما أعطى بأولى من اسم البخيل عليه محال فكونه إن أبقى عنده ماهو أكمل محال. وهذا أصل نشء العالم وسببه. وماظهر الإمام المقسط إلاّ بعد نزول الشرائع فتأهّبت الأسماء بمقاليدها وعلمت حقيقة ما كان عندها وماهي عليه بوجود الأكوان. فتحقّق هذا الفصل المختصر العجيب فإنّه نافع في هذا الباب. والله المرشد للصواب.



شكل دوائر العالم كما تصوّرها ابن عربي

الإحالات :

** المحايثة تعني "الملازم لكائن أو لمجموعة كائنات ولا ينشأ المحايث عنده أو عندها من فعل خارجي". معجم لالاند. منشورات عويدات، بيروت ـ باريس، 1996، ص. 623.

1ـ انظر مثلا ابن عربي، محيي الدين، رسالة إنشاء الدوائر، سراس للنشر،1999، انظر الى محمد المصباحي،" ابن عربي في مرآة ما بعد الحداثة : مقام نعم ولا، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد126ـ 127. ص 122ـ129.

2ـ عن المقارنة بين الهرمسيّة ومذهب ابن عربي، انظر د. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط.3،1990، ص. 359ـ 361. يقول الجابري مثلا:" وابن عربي يتحدث داخل الإسلام، وأيضا من منطلق الفلسفة الهرمسيّة الدينيّة التي تضع "المتعالي" كحقيقة أولى وتعطي لـ "النور" أي المتعالي نفسه، الأسبقيّة في الوجود الأزلي". ص. 360".

3ـ ابن عربي، فصوص الحكم، مصدر سبق ذكره، ص. 74ـ75.

4ـ انظر، السعفي، وحيد ، العجيب والغريب في القرآن الكريم، تبر الزمان، 2002.

5ـ قرآن كريم : سورة الإسراء الآية :70 6ـ ابن عربي، رسالة إنشاء الدوائر، مصدر سبق ذكره ص 2 وص 45.

7ـ المصدر السابق ، ص . 18. 8ـ المصدر السابق، ص. 41ـ47 9ـ سورة الحشر، الآية 23

10ـ عاش ابن عربي في أوج الحملات الصليبيّة على العالم الإسلامي وزمن القلاقل والإضطرابات الداخليّة والتقاتل على الحكم وتكوّن الفرق الدينيّة المتطرفة مثل الكرمانيّة فكثر النهب والسلب والفوضى والمؤامرات والفتن . انظر مثلا سيديو، خلاصة تاريخ العرب، دار الآثار، د.ت

11ـ حرب، علي، "نحو فهم تكاملي للإنسان"، دراسات عربيّة، العددان 11ـ12، السنة التاسعة، تشرين الأول، 1983، ص56

12ـ Bachelard, G.Le Rationalisme applique Puf, Paris, 1986.

13ـ V. Lecourt, D, Pour une critique de l'epistemologie (Bachelard, Canguilhem, Faucault),François Maspero,Paris,1972.p33-36.

14ـ العروي ، عبد الله، مفهوم العقل، المركز الثقافي العربي، ط.2، 1997، ص. 357ـ 364. ويقول الزّجاجي": "والحدث المصدر وهو اسم الفعل والفعل مشتق منه". ومن هنا نتبيّن أولويّة الاسم على الفعل في الممارسة اللغويّة للعربيّة عند القدامى.

15ـ سورة يوسف ، الآية 40 16ـ ابن عربي، رسالة انشاء الدوائر، سبق ذكره، ص 17. 17ـ المصدر السابق، ص 22

18ـ Meddeb, A, Entretien avec l'auteur de "la Maladie de l'islam" dans le monde de l'education N 321, Janvier, 2004, PP.80-85.

الخيال الخلاق : الأصل والصورة في كتابات محيي الدين ابن عربي

محمد الكحلاوي

"وهذا باب واسع (الخيال) وهو عند علماء الرسوم (الفقهاء) غير معتبر ولا عند الحكماء (الفلاسفة) الذين يزعمون أنهم قد علموا الحكمة، وقد نقصهم علم شموخ بهذه المرتبة على سائر المراتب"

ابن عربي
"الفتوحات المكية"

"فاعلم أنك خيال، وجميع ما تدركه مما تقول فيه ليس إلا خيالا، فالوجود كله خيال في خيال"

ابن عربي
"فصوص الحكم"

إذا كانت نظرية المعرفة في الفلسفة الإغريقية، ثم العربية الإسلامية تحصر دائرة الخيال، وتحدد دوره بالإطار السيكولوجي الضيق المتمثل في نقل المحسوسات من واقع الأعيان (مجال الحس) إلى عالم الأذهان (الفكر والنظر) عبر إيجاد تمثلات عقلية لذلك (1)، فإن نظرية المعرفة الصوفية في النسق الفكري لابن عربي (ت 638هـ /1240م) تتخذ من الخيال مفهوما مركزيا، وتفسح له مجالات واسعة في المستوى النظري للبناء المعرفي والأنطولوجي كما تجلى ذلك في أغلب مؤلفاته : "الفتوحات المكية" و"فصوص الحكم" على الأخص (2)، حيث لم يعد الخيال مع ابن عربي مفهوما جزئيا أو ملكة تمثيل ينحصر دورها في إبداع الصور، أو إيجاد التمثلات، بل صار وجودا قائم الذات ومفهوما كلياً تأسيسياً يفسّر حقيقة الوجود ومراتبه وتفهم في ضوئه حركة التجلّي الإلهي، بل هو الذي يفسّر التجربة المعرفية القائمة على الكشف الصوفي، إن الخيال في النسق الصوفي لابن عربي "يشكل الإطار الشامل الذي يوحد كل القضايا والمفاهيم التي يعرض لها ابن عربي (ظاهر/باطن، الحق/الخلق، الإنسان/ العالم) أي أنه بمثابة الوسائط التي تجعل الوجود ممكنا، ولهذا فإن البنية الأساسية للخيال الوجودي والمعرفي عند ابن عربي مزدوجة تتأسس على المفارقة والجمع، إذ الخيال قدرة كونية (إلاهية) على الجمع بين التقابلات والتعارضات"(3)، ومن ثمّ كان "أعظم منزلة وأعم حكماً"، ولعل هذه الكونية هي التي دفعت به إلى اعتباره "مفهوما محيطا وحضرة جامعة" (4)، إنه يكاد يكون مطابقا لمفهوم الحقيقة باعتباره يوحد كل المفاهيم والتصوّرات، ومن خلاله تفهم حقيقة الوجود والإنسان والله وانطلاقا من تجاوز حدود التصوّر البرهاني وتعويض منهج " النظر الفلسفي بنهج الذوق والرؤيا الكشفية للوجود القائمة على مركزية الخيال"(5).

إن ابن عربي يميّز ما بين الذات الإلهية التي يحتفظ لها بتفرّدها المطلق وعدم قابليتها للمعرفة أو الإدراك وما بين الوجود الممكن (العالم) الذي يندرج في دائرة الخيالي ويصطلح على ذلك بـ: "الخيال المطلق" الذي هو البـرزخ أو برزخ البرازخ، وفيه يدرج ابن عربي وسائط الألوهية والعماء (السديم) وحقيقة الحقائق الكليّة : الحقيقة المحمدية أو العقل الأول، لننظر في كلام ابن عربي في البرزخ (الخيال) من جهة كونه وسيطا لا تعدّد فيه وظيفته التوحيد والجمع بين التقابلات في عملية صدور الكائنات واستمرار الخلق الإلهي يقول : "البرزخ يتوسع الناس فيه. وما هو

كما يظنون. إنما هو كما عرّفنا الله في كتابه قائلا: "مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان" (سورة الرحمن، الأية20) فحقيقة البرزخ أن لا يكون فيه برزخ. وهو الذي يلتقي ما بينهما بذاته، فإذا التقى الواحد منهما بوجه غير الوجه الذي يلقى به الآخر فلا بد أن يكون بين الوجهين في نفسه برزخ يفرّق بين الوجهين حتى لا يلتقيان، فإذا ليس ببرزخ، فإذا كان عين الوجه الذي يلتقي به أحد الأمرين الذي هو بينهما عين الوجه الذي يلتقي به الآخر فذلك هو البرزخ الحقيقي. فيكون بذاته عين كل ما يلتقي به، فيظهر الفصل بين الأشياء، والفصل واحد العين، وإذا علمت هذا علمت البرزخ ما هو، ومثاله بياض كل أبيض، وهو في كل أبيض بذاته"، وعليه يستنتج ابن عربي أن "البرزخ يعلم ولا يدرك يعقل ولا يشهد"(6) ومعنى ذلك أن المراد بعالم البرزخ هو الخيال المطلق /الكليات المعقولة أو "الأعيان الثابتة" (*).

وبما أن "الخيال المطلق" أو "البرزخ" من "المعقولات الكلية" فإنه لا يتصف بوجود أو عدم، ولا يصح عليه النفي أو الإثبات يقول ابن عربي : "ولما كان البرزخ أمرا فاصلا بين معلوم وغير معلوم، وبين معدوم وموجود، وبين منفي ومثبت سمي برزخا اصطلاحا، وهو معقول في نفسه وليس إلا الخيال"(7). وعليه فإن الخيال باعتباره من المعقولات الكلية يتحد بـ" حقيقة الحقائق" (حقيقة العلم الإلهي متجليةً في نبوة الأنبياء) ويتوحد بالألوهية بما هي جماع الأسماء الإلهية، فإنه بهذا يفسّر ابن عربي حقيقة "عالم الجبروت" الذي هو وسيط وفاصل لا بالمعنى المادي بين عالم الملك وعالم الملكوت، أو بين عالم الشهادة وعالم الغيب، يقول:"فإن قلت وما عالم البرزخ قلنا عالم الخيال ويسميه أهل الطريق عالم الجبروت. وهكذا هو عندي" (8)، ومعنى ذلك أن الخيال المطلق يمتد ليشمل كل الوسائط (9)، ابتداء من عالم الخيال المطلق، وانتهاء إلى عالم الحس المدرك، حيث يكون الخيال المطلق هو القوة الإلهية الخلاّقة التي تظهر المعقولات في صور المحسوسات عن طريق التجلّي الإلهي من خلال الوسائط المعقولة، وبهذا يتجاوز ابن عربي إشكال إيجاد العالم بالفعل، بعد أن كان وجودا أزليًا في علم الله، ذلك أن عملية إيجاد العالم من العماء إلى الكوني أو من العلم الإلهي إلى الوجود العيني تتم عبر البرزخ /الخيال المطلق (عالم الجبروت) وذلك عن طريق التجلّي الإلهي بمراتبه المتعددة كما أنه، وعن طريق التجلّي الإلهي تتم معرفة الحق بالتجلي ذاته من حيث هو حركة كشف ومبدأ موحّد للوجود والمعرفة هكذا تصبح كل المعارف العقلية والحسية والخيالية أشكالا وصورا مثلها مثل المرايا (10)، فالذات الإلهية، ناطقة حسب ابن عربي من كل صورة لا في كل صورة، وهو المنظور بكل عين والمسموع بكل سمع (11) وهو يتجلى بما شاء كيف شاء، فهو متجل في كل منقول ومعقول ومفهوم وموهوم كما ذهب إلى ذلك عبد الكريم الجيلي تلميذ ابن عربي (12). وإذا أردنا أن نفهم صلة الخيال بما هو صورة بالله الوجود المطلق علينا أن نستعير حقيقة تلك العلاقة الكائنة بين الصورة/ الظل بالأصل أي علاقة المخلوق بالخالق. فالصورة وانطلاقا من دلالتها اللغوية ظل وعلامة دالة، و"هذا ما يجعل ابن عربي يسمي الصورة بالظل، لارتباط هذا الأخير بما يرجع إليه" (13) ويعنى ذلك أن "مسمى العالم... بالنسبة إلى الحق كالظل للشخص، وهو ظل الله، وهو عين نسبة الوجود إلى العالم، لأن الظل موجود بلا شك في الحس"(14)

ومن هذا المنطلق فإن ابن عربي يؤكد أن الوجود الحقيقي هو لله وأن العالم خيالي ومتوهم، من جهة كونه ظلاً له لا وجود له في ذاته، وهو يؤكد عبر هذا كيف أن الخطاب الصوفي ليس خطابا تداوليا عاديا، وليس خطابا مجازيا أو تخييليا (لأن ابن عربي لا يمنح مكانة ما للبلاغي) وإنما هو مقتضى خطاب الحقيقة الوجودية، التي هي في ماهيتها خيالية ومن هنا نفهم معنى قول ابن عربي "فاعلم أنك خيال، وجميع ما تدركه مما تقول فيه ليس إلا خيال، فالوجود كله خيال في خيال، والوجود الحق إنما هو الله (خاصة) من حيث ذاته، وعينه لا من حيث أسماؤه"(15).

لكن كيف نفهم حقيقة العالم بما هو خيال أو ظل لله، وماذا يعني أن يكون الإنسان خيالا وصورة لله في مستوى الوجود والتاريخ؟

إن إدراك حقيقة ذلك في النسق الصوفي لابن عربي تستدعي وجوبا فهم حقيقة العلاقة القائمة بين "مراتب الوجود" "والتجليّات الإلهية" من ناحية أولى وعلاقة الأمر الإلهي "كن" بلغة القرآن من ناحية ثانية.

إن أول ما يتبدى لنا ونحن نطالع مؤلفات ابن عربي أن العلاقة بين مراتب الوجود والتجليات الإلهية وثيقة إلى أبعد حد، إنها تكاد تبلغ درجة المماهاة، وقد ترجمت هذا كتابته الصوفية التي تتنزل بمثابة تعبير عن التجربة الروحية في المعرفة، وكشفا لحقيقة الوجود ذاته، فالكتابة الصوفية لدى ابن عربي بمنزلة البيان لمعنى الخطاب الإلهي في كليته، ولا تتجلى اللغة الإلهية في نظر ابن عربي في

الخطاب القرآني فحسب، وإنما تتجلى في الوجود بأكمله فكلمة "كن" هي أصل التكوين وبها من حيث هي أمر كان التكوين، فالله كون بكلمة "كن" جميع الكائنات وأوجد جميع الموجودات، من هنا قال ابن عربي " إن القرآن منزّل من حيث فرقانيته، بمطابقة تفصيل الوجود، فإنه بآياته التي فصلت مبيّن أصوله (الوجود) التفصيلية"(15) ومعنى ذلك أن الوجود " كلمات الله المسطورة في الآفاق والقرآن كلمات الله المسطورة في المصحف "(16).

ويعني هذا أن نظام اللغة في منظور ابن عربي يماثل بنية الوجود، كما تماثل الأحرف مراتب هذا الوجـود، وتماثل أسرار الأحرف حقائق الموجودات التي تتجلى وتتوالـد(17) خارج التوالي الزمـنـي الذي هو مفهوم نسـبي ومحدث / مخلوق، وقد نصّ ابن عربي على ذلك محذّرًا من إقحام التصور الزماني من حيث هو آنات متقطعة ومتوالية في فهم حقيقة التجلي الإلهي وصدور مراتب الوجود عنه(18)، وهو في ذلك يقيم رابطة وثيقة بين الأسماء الإلهية ومراتب الوجود من جهة، وبينها وبين حروف اللغة من جهة أخرى.

فالذات الإلهية هي التعيّن المطلق، أي الوجود المحض، المخالف لكل الكيفيات والمنزّه عن كافة العلاقات، وإذا كان هذا شأنها، وهو ما يؤكده ابن عربي في كل مؤلفاته، فإن "الصفات الإلهية" و"الأسماء" - أسماء الله الحسنى- تكون بمثابة التعيّنات الكلية للوجود، فهي النسب والإضافات التي تربط الذات الإلهية بما هي الوجود المحض، بالموجودات المفردة في عالم الظواهر، وإن أسماء الله لا تحصى في الحقيقة لأنها تعبّر عن الجوانب المختلفة للذات الإلهية اللامتناهية، ولكنها وإن كانت تختلف في مستوى الألفاظ فإنها " ترتبط بعضها ببعض عبر الذات الإلهية فيكون أي منها انعكاسا لها جميعا "(19).

ينطلق ابن عربي في بيان هذا من قول ابن قسي : " إن كل اسم إلهي يتسمى بجميع الأسماء الإلهية وينعت بها ليستنتج قائلا : إن كل اسم يدلّ على الذات، وعلى المعنى الذي سيق له وطلبه، فمن حيث دلالته على الذات له جميع الأسماء، ومن حيث دلالته على المعنى الذي ينفرد به يتميّز عن غيره كالرّب والخالق المصور إلى غير ذلك، فالاسم هو المسمّى من حيث الذات، والاسم غير المسمّى، من حيث ما يختص به من المعنى الذي سيق له "(20).

و مرجع الأسماء الإلهية إلى ما يسميه ابن عربي وأغلب الصوفية بـ "أمهات الأسماء" أو "حضرات الأسماء" والعلاقة بين أمهات الأسماء وصفات الأشياء الفردية هي علاقة الكل بجزئياته(21).

بهذا المعنى يتجاوز ابن عربي مشكل الأسماء والصفات أو الذات والصفات الذي استعصى على علماء الكلام المنتمين إلى مختلف الفرق الفكرية في الإسلام، وذلك من خلال بيانه أن الموجودات كلّها صفات الحق، وكل اسم للكون، فأصله للحق حقيقة، فهو تعالى المسمّى بكل اسم لمسمّى في العالم، وما من صورة طبيعية أو عنصرية إلا وعين الحق عينها، وبذلك يتبدّى الكون بمثابة سجل كبير للأسماء الإلهية وفي هذا قال ابن عربي : "العالم كلّه : أسماؤه الحسنى وصفاته العليا" (22)، ولا يعني هذا المطابقة الكلية بين الذات والعالم والمماهاة بينهما، وهو ما فهمه من نسبوا إلى ابن عربي القول بـ : " وحدة الوجود ".

لقد نشأ الوجود في نظر ابن عربي حروفا في "النفس" الإلهي وذلك حين أرادت الذات الإلهية أن تتجلى في صورة غيرية ترى نفسها فيها فتخرج من مرتبة " الوجود لا بشرط شيء " إلى مرتبة " الوجود بشرط شيء "(23) ويستند ابن عربي في بيان هذه الحقيقة إلى الحديث القدسي القائل : " كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف، فخلقت الخلق فبي عرفوني" " فالواحد" في نظر ابن عربي أحب أن يرى نفسه في صورة غيرية، يتجلّى فيها ويرى نفسه من خلالها بالمعنى الحرفي لكلمة " أحببت " التي يفسرها بالعشق : عشق العاشق لأن يعرف ويعشق، وذلك عبر تجليّه بما هو باطن في صور مختلف الموجودات بما هـو ظاهر، فيكون هو " الظاهر والباطن وهو الأول والآخر"، وإنه لما يتجلى الله في صور كافة الموجودات تظهر " الوحدة المطلقة" في الكثرة والتعدد وهو ما يصطلح عليه ابن عربي بـ "الواحدية"، وعند التجلي الوجودي: "الفيض المقدس" يصدر العالم عن الله، إذ يظهر المطلق نفسه في صور مختلف الموجودات المحسوسة، وهو ما يعني "الانتقال الأنطولوجي بالأعيان الثابتة وبالأشياء الممكنة الموجودة بالقوة، إلى حالة الوجود المتحقق بالفعل"(24)، وقد اختزل عبد الرزاق الكاشاني (أحـد أبرز تلامذة ابن عربي) هذه المستـويات والمراتب للوجود في ما اصـطلح عليه بـ " الحضرات الخمس" :

1 -حضرة الأحدية، أو الذات الإلهية :

2 -حضرة الواحدية، أو الأسماء والصفات الإلهية،

وهي مرتبة الألوهية ، وهنا تندرج "الأعيان الثابتة" التي هي مظاهر الأسماء الإلهية.

3- حضرة الأفعال، أو الربوبية، وهي عالم العقول والنفوس المجردة التي هي "المدبّرات الكلية" للكون.

4 -حضرة المثال والخيال، وهي عالم التنزلات المثالية المتجسدة دون مادة.

5-حضرة الحس والمشاهدة، أو الملك وهي العالم المادي (25).

وقد درجت الأدبيات الصوفية على تسمية هذه المراتب الخمس بالألفاظ التالية: الهاهوت، اللاهوت، الجبروت، الملكوت، الناسوت وهذه الحضرات كلها تجتمع في "الإنسان الكامل" إذ الإنسان الكامل يجمع بين كافة صور الوجود، ويتمتع بصفات كافة المراتب، بدءا من الوجود الخالص وحتى الإمكان المحض، ويوحدها في كل متكامل (26) فيشابه في قواه مراتب الوجود وحضراته الخمس السابقة، ولهذا كان البرزخ الجامع لحقائق الكون. فالإنسان الكامل هو الوسيط بين الذات الإلهية والإنسان، وهو يشارك بوجوده حقيقة عالم البرزخ الأعلى أو الخيال المطلق (الخيال الخلاق).

في ختام هذه المقاربة المختصرة لمكانة الخيال في النسق الصوفي لابن عربي أمكننا القول إن مركزية مفهوم الخيال بتعدد منازله ووظائفه الأنطولوجية والمعرفية كما تجلّت لدى ابن عربي يختزل نموذجا نظريا للمعرفة، كما أنه يحلّ تلك الإشكاليات الفكرية المتصلة بقضايا الخلق والصدور، والأسماء في علاقتها بالذات الإلهية، والإنسان في علاقته بمسألة الوجود والحقيقة .... ومن ثم فهو يفسح لنا مجالات واسعة للتفكير العالي في الدين، ويتيح لنا انطلاقا من التصور الذي يبنيه حول حقيقة الإنسان إمكانات مختلفة للفهم وللتفلسف، ولإنشاء المعرفة والفن والمعنى على السواء...

الإحالات :

1) عرّف أفلاطون الخيال على أنه تشويه للواقع وتحريف وتقليد لعالم الطبيعة المحاكية لعالم المثل، وهو يرى أن المقلّد وصانع الصور لا يعلم عن الوجود الحق شيئا، وإنما يعرف المظاهر وحدها" انظر كتابه "الجمهورية" ترجمة فؤاد زكرياء المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي القاهرة (د.ت) ص 365 و368. واعتبر أرسطو الخيال بمثابة ملكة تتوسط ما بين المحسوسات والمعقولات، وقد امتدت هذه الفكرة إلى الفلسفة العربية إذ نجد الكندي يقول في تعريفه لملكة الخيال : "التوهم وهو الفنطازيا. قوة نفسانية ومدركة للصور الحسة مع غيبة طينتها، ويقال الفنطازيا هو التخيل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها" انظر مصطفى النّحال "من الخيال إلى المتخيل" : سراب المفهوم"، "مجلة فكر ونقد" المغرب، العدد 33، نوفمبر 2000 ص 86، يختزل لنا محمد مفتاح المواقف المختلفة في الثقافة العربية من الخيال في نماذج ثلاثة.

أ – وسط رافض مثّله الفقهاء والمتكلمون وأولئك المفكرون الأخلاقيون المتأثرون بأفلاطون.

ب –وسط متقبل" مثله الفلاسفة من أمثال الكندي والفارابي وابن رشد ومن سار على نهجهم. لكنهم وضعوا قيودا للخيال كما يتجلى (ذلك) في تنظيراتهم النفسانية، إذ الخيال وسط بين الحواس والمعقولات أو هو تمثيلي للحقائق العلوية والإلهية، كما يظهر ذلك في حديثهم عن التشبيه والاستعارة والتمثيل.

ج –وسط متحمس مثله الأفلاطنيون والاشراقيون...... مثل إخوان الصفاء، وبعض الصوفية يقول إخوان الصفاء "إن أكثر العلماء تائهون في بحر هذه القوة، وعجائب متخيلاتها. وذلك أن الإنسان يمكنه بهذه القوة في ساعة واحدة أن يجول في المشرق والمغرب والبر والبحر والسهل والجبل (...) ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية، وربما يتخيل من الزمان الماضي وبدء كون العالم، ويتخيل فناء العالم، (.....) وما شاكل هذه الأشياء مما له حقيقة، ومما لا حقيقة له" ونبه إخوان الصفاء في الآن ذاته إلى مزالق الخيال "إخوان الصفاء، الرسائل"، دار صادر بيروت 1957، ج3، ص 420 ونجد محمد مفتاح يقول : وأما ابن عربي فبناؤه الفكري يقوم على الخيال والتخييل والتخيل....، ورد هذا في مقاله : "ما أبعاد الخيال وحدودها"، صدر ضمن "المفاهيم وأشكال التواصل" (بالاشتراك) منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، المملكة المغربية، 2001، صص 121 133؟.

وكما هو معلوم صار للخيال في الفكر المعاصر مكانة هامة وتم الاهتمام بتنظير دوره في المعرفة العلمية والفلسفية أو في الإبداع. وجماليات تلقي الفن، انظر في هذا :

GastonBachelard, L'eau et les rêves, jose corti, Paris, 1942. Paul Ricœur

كذلك يمكن اعتبار ما قام به جلبير دوران G.Durant إستنادا إلى فتوحات الفلسفة التأويلية ومفاهيم الانتربولوجيا المعاصرة أبرز إسهام نظري في تحديد مفهوم المتخيل انظر من مؤلفاته :

L'imaginaire symbolique. P.U.F, 1964. Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris.Bordas, 1969.

وفي الإطار ذاته انظر :
Paul Ricœur, l'idéologie et l'utopie deux expressions de l'imaginaire Social, du texte a l'action, Paris, Seuil, 1986.

وانظر أشغال ندوة الخيال ودوره في تقدم المعرفة العلمية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، المغرب 2000.
وفي السياق ذاته يمكن مراجعة مادلين بريكلير "أصل تكوّن فلسفة الخيال" ترجمة عزة آغا ملك مجلة "العرب والفكر العالمي" العدد 17، ربيع 1992، صص 176-182.

2) كان هنري كوربان Henry Corbin أول من أفرد مؤلفا خاصا ببحث مشكلة الخيال في علاقتها بالوجود والمعرفة لدى ابن عربي انظر كتابه :
L'imaginaire Créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi, Flammarion, Paris 1958
ووضع محمود قاسم كتابا بعنوان "الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي" القاهرة معهد الدراسات العربية، 1969.
واهتم نصر حامد أبو زيد بهذه المسألة في كتابه "فلسفة التأويل : دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي"، المركز الثقافي العربي ط3، 1996، كذلك اهتم بنظرية الخيال في تصوف ابن عربي منصف عبد الحق في مؤلفه، "الكتابة والتجربة الصوفية نموذج محيي الدين بن عربي"، منشورات عكاظ الرباط، المغرب، 1988.

3) منصف عبد الحق، الكتابة "والتجربة الصوفية نموذج محيي الدين بن عربي"، منشورات عكاظ الرباط المغرب 1988، ص 276.
4) ابن عربي، "الفتوحات المكية"، ج2، ط، دار صادر بيروت (د.ت) ص 310 وأنظر ج4، ص 420.
5) انظر مقداد منسية، "بين الغزالي وابن عربي" مجلة معهد الآداب العربية IBLA 1987 صص 337-319.
6) ابن عربي، "الفتوحات المكية"، ج3، ص518.
(*) لقد ذهبت بعض الدراسات الفلسفية والبسيكولوجية إلى المطابقة بين فكرة الأعيان الثابتة عند ابن عربي وحقيقة النماذج الأولية Archétype كما اختزنها اللاوعي الجماعي للإنسانية جمعاء في امتداده التاريخي. انظر منصف قوجة، التصوف في منظور العلوم الحديثة، مجلة "الحياة الثقافية"، عدد خاص بالتصوف (112) فيفري 2000، صص 23-27.
7) ابن عربي، "الفتوحات المكية"، ج1، ص 304.
8) ابن عربي المصدر نفسه ج2، ص 129.
9) انظر نصر حامد أبو زيد، "فلسفة التأويل"، سبق ذكره، ص 51 وما بعدها حيث كان قد أطلق على عالم الخيال مفهوم الوسيط.
10) انظر فريد الزاهي، "ابن عربي الصورة والآخر"، مجلة "نزوى" عمان العدد 23 أكتوبر 2002، ص 42.
11) ابن عربي "الفتوحات المكية"، ج2، ص 42.
12) عبد الكريم الجيلي، "الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر"، دار الكتب العلمية، بيروت 1997.
13) فريد الزاهي المرجع السابق، ص 44.
14) ابن عربي "فصوص الحكم "تحقيق أبي العلاء عفيفي، ط2، دار الكتاب العربي بيروت 1980، ص 101.
15) ابن عربي " التجليات الإلهية " تحقيق محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية بيروت، 2002 ص 9 .
16) نصر حامد أبو زيد، دراسة : اللغة/ الوجود/ القرآن (سبق ذكره) ص 158
Mokdad Mensia Arfa, Ibn Arabi Et Sa Métaphysique du sexe, les cahiers de Tunisie N 168 1995,P13
18) ابن عربي "الفتوحات المكية" ج 1 ص 31 وما بعدها. وانظر ابن عربي " شجرة كن " مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1968 ص 3
19) أرتو سعد بيف وتوفيق سلوم " الفلسفة العربية الإسلامية " دار الفارابي بيروت لبنان، 2000 ص 322.
20) ابن عربي ، "فصوص الحكم" سبق ذكره ص 79 و 80 .
21) أرتور سعد بيف وتوفيق سلوم (المصدر السابق) ص 322.
22) ابن عربي "الفتوحات المكية"، ج 3، ص 405.
23) لمزيد الإطلاع على ذلك راجع نصر حامد أبو زيد المرجع السابق ص 163، وانظر عثمان يحيى "نصوص تاريخية خاصة بنظرية التوحيد في التفكير الإسلامي" عمل منشور ضمن الكتاب التذكاري لمحيي الدين ابن عربي، القاهرة، 1968 .
24) ارتور سعد بيف وتوفيق سلوم المصدر السابق ص 332.
25) عبد الرزاق الكاشاني، "شرح فصوص الحكم" ط مصطفى البابي الحلبي ط 3 1987 ص 5، 6.
26) صدر الدين القونوي، "إعجاز البيان"، ط حيد رآباد، 1949 ص 3 و 4 .

الجوامع الحنفية بمدينة تونس في العهدين المرادي والحسيني "الخصائص المعمارية والطقوس الدينية"

علي الصولي *

مدخل تاريخي

لم يكن ظهور المذهب الحنفي (1) بالبلاد التونسية على إثر مجيء الأتراك العثمانيين ودخول تونس في طاعة الخلافة العثمانية سنة 1574م - باعتبارها إيالة من إيالاتها - وإنّما كان أوّل المذاهب انتشارا بإفريقية على يد القاضي الفقيه "أسد ابن الفرات" (2) إلاّ أنّ المعز بن باديس الصنهاجي (ت 454هـ/ 1062م) اتخذ فيما بعد قرارا بحمل أهل المغرب على التمسك بالمذهب المالكي، وبذلك حسم الخلاف بين المذاهب. ولم يعد المذهب الحنفي للبروز من جديد إلاّ بحلول العنصر الفاتح المنتصر من العثمانيين الأتراك الذين طردوا الإسبان وأنهوا بذلك فترة الحكم الحفصي.

وقد حرص الجيش الانكشاري العثماني على إنشاء مساجد وجوامع على قواعد مذهبهم الحنفي، إلى جانب وجود الجوامع والمساجد المالكية.

وفي انتظار استقرار الأوضاع الأمنيّة والسياسية وتثبيت أسس الدولة الجديدة، اتخذ الأتراك العثمانيون أوّل الأمر "جامع القصبة" لإقامة الشعائر على المذهب الحنفي (3) نظرا لوجود هذا المعلم بالقصبة مقرّ حكمهم، وحوله مساكنهم ومعسكراتهم.. والمعلوم أنّ هذا الجامع هو من أبرز وأضخم جوامع الدولة الحفصية، وثاني جامع بني بمدينة تونس - بعد جامع الزيتونة - وذلك سنة 629هـ/ 1231م الذي بناه السلطان "أبو زكرياء بن أبي حفص". والطريف في الأمر أنّه عندما كثر المتمذهبون بالمذهب الحنفي من الطائفة التركية وغير التركية، فكّر هؤلاء - كما يذكر المؤرخ "محمّد بن خوجة" في كتابه "معالم التوحيد في القديم والجديد" - في تحويل جامع الزيتونة من المذهب المالكي إلى المذهب الحنفي، ولكنّهم تراجعوا عن هذه الفكرة واكتفوا بتحويل "جامع القصر" (4) جامع خطبة على المذهب الحنفي".

ولمّا استقرت الأوضاع السياسية العسكرية، شرع الأتراك في إنشاء جوامع حنفية تميّزت عن مثيلاتها من الجوامع المالكية من حيث الخصائص المعمارية وكذلك الطقوس الدينية.

وقد وصلت جملة الجوامع الحنفية بمدينة تونس إلى خمسة جوامع هي : جامع يوسف داي، جامع حمّودة باشا المرادي، جامع محمّد باي المرادي والمعروف لدى العامّة بجامع سيدي محرز، الجامع الجديد أو جامع الصباغين وهو جامع مؤسس الدولة الحسينية "حسين بن علي"، وأخيرا جامع يوسف صاحب الطّابع بالحلفاوين وهو آخر الجوامع الحنفية قبل دخول الاستعمار الفرنسي.

وامتازت هذه الجوامع بضخامتها وطرازها المعماري وزخارفها الجميلة المتنوّعة من الرخام الأبيض والملوّن والأعمدة ذات التيجان الإسبانية الموريسكية

---

* أستاذ بالمعهد الأعلى للحضارة الإسلاميّة، تونس.

وكذلك الإيطالية والتركية.. إضافة إلى عناصرها الجديدة الملحقة بها في المصلى والصحن مثل "المحفل" و"الختمة" والمنبر المبني المكسو بالرخام وكذلك التربية الأولى للمؤسس وعائلته من الذكور وخاصة من رجاله والثانية المخصّصة للإناث والأطفال.. إضافة إلى طقوسها الدينية الخاصّة بها في المناسبات الدينية العديدة.

1. جامع يوسف داي (1614م)

ويسمّى أيضا "الجامع اليوسفي" وكذلك "جامع البشامقية" (5)، أسّسه يوسف داي الذي حكم البلاد التونسية بين 1610م إلى غاية سنة 1637م، وهي فترة طويلة من الحكم دامت 27 سنة عرفت البلاد خلالها عهدا من الأمان والازدهار الاقتصادي والعمراني. وقد استفاد هذا الداي من غنائم "الجهاد البحري" وكذلك من هجرة الأندلسيين بعد طردهم من إسبانيا على موجات متتالية، حيث أدخلوا عدّة فنون وصنائع في ميادين البناء واللباس والأطعمة والفلاحة وغيرها من الحرف التّي طبعت الحياة الإجتماعيّة والحضاريّة للبلاد التونسيّة.

هذا الجامع هو أوّل جامع حنفي بمدينة تونس، حيث يعتبر مثالا نموذجيا للجوامع الحنفية التونسيّة، ومدرسة هندسيّة جديدة أحدثت تغييرا في التقاليد المعماريّة التّي كانت سائدة إبّان العهدين الأغلبي والحفصي، وبالتالي أضحى مدرسة معمارية لها خصائصها وطابعها المتميّز بنمطه الشرقي العثماني وشاهدا حيّا لتيار معماري جديد.

يتوسط هذا المعلم جامعا الزيتونة والقصبة، وهو متواجد وسط حيّ تركي جديد متكوّن من مجموعة من الأسواق مثل "سوق البشامقية" و"سوق البركة" و"سوق الباي".

أمّا من الناحية المعمارية فنجد قاعة كبرى هي بيت الصلاة، مستطيلة الشكل وتحتوي بدورها على سبعة أروقة يحتوي كلّ واحد منها على تسعة أعمدة، وهو الشكل المطابق للنوع الإفريقي القديم. ويوجد داخل المصلى منبر مبني مكسو بأنواع من الرّخام الملوّن. وحول بيت الصلاة ساحتان مسقفتان من الجهتين الجنوبية والشمالية، إضافة إلى ساحة رئيسية.

أمّا الصومعة فقد تميّزت بشكلها المثمّن وبجامورها الخشبي المزركش، وهي من تأثيرات الطّابع الشرقي لآسيا الصغرى. كما نلاحظ ظاهرة جديدة أدخلت على عناصر الجامع تتمثّل في وجود تربة داخل حرم المعلم، محاذية للصومعة حوت ضريح المؤسس وأهله من الذكور والمقربين من أعوانه المخلصين، إضافة إلى تربة ثانية غير مسقفة خصّصت للنساء والأطفال.

هذا النمط المعماري سوف يتكرّر في بقية الجوامع الحنفية الأخرى ما عدا جامع محمّد باي، وهذه الجوامع هي: جامع حمّودة باشا المرادي (1066هـ/1655م)، جامع الصباغين (1139هـ/1727م)، جامع صاحب الطابع آخر الجوامع الحنفية بمدينة تونس قبل دخول الاستعمار الفرنسي حيث تمّ بناؤه سنة 1230هـ/ 1814م.

2. جامع محمّد باي والمعروف لدى العامّة بجامع "سيدي محرز" (6).

لهذا المعلم الديني الحنفي ميزة معمارية فريدة من نوعها، قطعت مع الأنماط السابقة، وبشكل جلّي مع التقاليد المعمارية المحلية. ويمكن القول إنّه نسخة مطابقة لجوامع عاصمة الخلافة العثمانية اسطنبول (7).

هذا التخطيط الجديد هو عبارة عن مربّع تغطيّه قبة مركزية تستند بدورها على مجموعة من أنصاف قباب. وهو أسلوب هندسي من شأنه أن يستغني عن الأعمدة الكثيفة التّي تغطي مساحة المصلّى، الأمر الذّي جعل رؤية المحراب والخطيب أفضل ممّا هو عليه في التخطيط القديم لعمارة المساجد.

كما نلاحظ فتح نوافذ وفتحات (مضوات) في رقاب القباب وكذلك في بواطن العقود لدخول الضوء في كلّ اتّجاه إلى بيت الصلاة.

ونجد في مؤخرة المصلّى ما يسمّى بـ"المحفل" وهو عبارة عن سدّة خشبية أعدّت لـ"خوجات" الجامع الذين ينشدون المدائح ويرتلون الأذكار والأدعية، ويقيمون الصلاة ويرددون التسابيح، حسب طقوس معينة هي سمات النظام العسكري لفرقة الإنكشارية بالجيش العثماني.

وقد امتاز هذا المعلم أيضا بمنبره الكبير المبني والمطرّز بأنواع من الرّخام الملوّن الرفيع، إضافة إلى وجود "الختمة" المزدانة بزخارف نحاسية بالخطّ الكوفي الجميل.

هذا وقد كسيت جدران وبلاطات الجامع بمربعات الجليز المزدانة بأشكال نباتية ملوّنة بالأخضر والأزرق الفيروزي وقع جلبها من مدينة "إزنيق" التركية الشهيرة بصناعة الخزف الرفيع.. كما نلاحظ ثراء الأشكال

والزخارف المتنوّعة مثل "نقش حديدة" وكذلك نصوص خطية مدوّنة بالخطّ الكوفي الملوّن.

وتحيط بالمصلّى - ما عدا القبلة - ثلاثة أروقة ترتكز بدورها على دعائم رخامية رشيقة.

أمّا صومعة الجامع فلم يتمّ بناؤها (8) ووقع تعويضها بمئذنة مربعة لمسجد "الفلاري" (9) وهو مسجد مالكي المذهب يقع أسفل الركن الغربي من الجامع.

ومن المؤسف أنّ هذا الطابع المعماري الرائع، بقي فريدا من نوعه ولم يقع تكراره في جوامع أخرى سواء بمدينة تونس أو بجهات البلاد التونسيّة.

3. الطقوس الدينية بالجوامع الحنفية

لقد برزت ظاهرة "الخوجات" (10) في الجوامع التّي أسّسها العثمانيون بمدينة تونس كامتداد للنّظام العسكري الصارم الذي اشتهرت به فرقة الجيش الإنكشاري ذات النشأة الحربية والدينية. فكان نشاطهم الروحي المتميّز قد طبع كلّ الطقوس الدينيّة المتنوّعة التّي عرفتها الجوامع الحنفية على امتداد مواقيت الصلوات الخمس وأثناء المواسم والأعياد الدينيّة، وتصل إلى ذروته في شهر رمضان.

فكانت من عادات الجيش الإنكشاري العثماني الذّي حلّ بالبلاد التونسيّة قيامه بجملة من الشعائر الدينية على نحو ما هو معمول به في السلطنة العثمانية : من ذلك اتّخاذهم لمحافل(11) يصعد لها الخوجات المرتلون وكذلك حُفّاظ القرآن - عند حضور وقت الصلاة الواجبة لترتيل مجموعة من الآيات القرآنية وبعض التسابيح والأدعية.

ويكون على رأس هؤلاء الخوجات "باش خوجة" يشرف عليهم وينظّم نشاطهم الديني حسب عادات وطقوس معينة، منها أنّه عند إقامة الصلوات الخمس وكذلك عند حضور صلاة الجمعة، يتقدّم الخوجات ما يسمّى بـ"الأهآت" (12) إلى صومعة الجامع لينشد بصوت رخيم : "عجلّوا للصلاة قبل الفوت وبادروا بالتّوبة قبل الموت، نصر من اللّه وفتح قريب وبشّر المؤمنين يا محمّد". هذه العبارات يردّدها الخوجات ثمّ يستغيثون جميعا بالنبي عليه السّلام، وينادونه "يا رسول اللّه" ويختمون إنشادهم هذا بالآذان، ثمّ ينزلون من الصومعة متجهين إلى المحفل لإقامة الصلاة (أي صلاة الجمعة). ولكن هذه الصلاة تتقدّمها تلاوة بعض آي القرآن يتلوها الدّعاة للسلطان العثماني، ثمّ ألغيت هذه العادة إثر سقوط الخلافة العثمانية وقبل بداية التلاوة يقرّ الباش خوجة عبارة استهلال باللغة التركية (13). ثمّ يستفتحون القراءة من المصاحف وإذا جاءت آية سجدة، نبّه عليها الباش خوجة باللّسان التركي (14).

وعند ختم القراءة، يتلو الباش خوجة قوله تعالى "ما كان محمّد أبا أحد من رجالكم ولكن رسول اللّه" (15) ويختمها بمشاركة الخوجات، ثمّ يقف ليقرأ "تعريف يوم الجمعة" بألفاظ عربية وتركية وحتّى فارسية (16). وعند انتهاء هذه القراءة يدخل الإمام الخطيب ويتقدمه "الباش وقّاد" قاصدا به المنبر، وعندئذ ينادي الخوجات بالصلاة فيتنفل الإمام بركعتين ثمّ يصعد إلى المنبر. ولدى صعود هذا الأخير إلى المنبر يبسط المصلّون أكفهم للدعاء ثمّ يجلس الإمام على المنبر، وعندها يؤذن أحد الخوجات بعدها يشرع الخطيب في قراءة خطبته الأولى ثمّ الثانية، وهذه يضمنها في نهايتها عبارات الدعاء لحاكم البلاد ولعامّة المسلمين. بعد ذلك ينزل من المنبر مرتبا خطواته على حساب عبارات إقامة الصلاة بحيث يكون وصوله لآخر درجة من درجات المنبر موافقا لعبارات التشهد بالرسول. وما بقي من عبارات "الحيعلتين" (17) يقضيه فيما بين المنبر والمحراب، وإذ ذاك تقام صلاة الجمعة - وهي ركعتان جهرا - على قواعد المذهب الحنفي.

وبعد الفراغ منها يقرأ الخوجات آية الكرسي والتسبيحات ويختمونها بالدّعاء سرّا بمشاركة الإمام والمصلّين، ثمّ ينزل الخوجات من المحفل ويتوجّهون للتبرك والسلام على الإمام بالمحراب.

أمّا في شهر رمضان عند إقامة صلاة التراويح، يقوم الباش خوجة بالتنبيه لها باللّغة العربيّة ويختمها بالتركية (18). وبين الركعتين والركعتين يقول بالتركية "فخر عالم بشيرا صلوات" كما يكون التنبيه لصلاة الوتر بنفس العبارة السابقة.

وفي يوم عيد الفطر يكبّر الخوجات وبعد ذلك يستفتح الباش خوجة القراءة بتلاوة آخر سورة المائدة وعندما يستوفي السورة يرفع الخوجات عليه عند تمامها ثمّ يديرون الصّلاة على النبيّ بينهم حيث تذكر مجزأة موزّعة على الباش خوجة ثمّ كاهيته ثمّ الخوجة الثالث ثمّ الخوجة الرابع والباش خوجة بقوله : "وعلى آله وأصحابه". هذا ويرفع الجميع بقولهم "ما تقرب إلى اللّه بالركوع والسجود" ويسكتون، فيقول الخوجة الثاني "سبحان ربّ

العزّة عمّا يصفون وسلام على المرسلين والحمد للّه ربّ العالمين".

وإثر ذلك يقوم الباش خوجة بقراءة تعريف يوم العيد (19). وعمل الخوجات في صلاة عيد الإضحى كعملهم في عيد الفطر لافرق بينهما إلاّ في التلاوة القرآنية التّي يجب أن تكون من الآيات المناسبة لها. بعد ذلك تتلى عبارات تحتوي على الوعظ والعبرة من عيد الإضحى حيث تقسم بين الباش خوجة وبقية الخوجات...

الإحالات :

1 - نسبة إلى مؤسّسة الإمام "أبو حنيفة النعمان بن ثابت" الذي ولد سنة 80هـ/ 699م وتوفي سنة 150 هت/ 767م وهو من المذاهب السنية الأربعة الباقية إلى يومنا هذا وهي : المالكيّة والحنبلية والشافعيّة والحنفية.

2 - أسد بن الفرات : فقيه وقائد عسكري اشتهر بفتحه لجزيرة صقلية سنة 212هـ/ 827 ممّن أخذ الفقه على مالك بن أنس ثمّ انطلق بعد ذلك إلى العراق ومصر ثمّ استقر بتونس وبالذات بعاصمتها القيروان إبان حكم الأغالبة. واشتغل بالقضاء وله كتاب ينسب إليه وهو "الأسدية" في فقه المالكية ولكنّه ترك بعد ذلك أهل الحديث ورجع إلى أهل الرأي أخذ عنهم الفقه الحنفي بالعراق وأظهر المذهب الحنفي بالبلاد التونسيّة وتولّى القضاء بمذهبه هذا..(القاموس الإسلامي ج1، ص : 92).

3 - كان ذلك سنة 1032 هـ الموافق لسنة 1622.

4 - كان عصرئذ مسجدا مالكيا للصلوات الخمس.

5 - نسبة إلى "سوق البشماقية" الذي يقع قرب الجامع، ومصطلح "بشماقية" جمع بشامقي" وهو صانع "البشمق" وهو لفظ محرّف عن "بشماق" في اللغة التركية وهو حذاء المرأة التركية في البيت، أمّا في البلاد التونسيّة فيلبسه الفقهاء.

6 - هذا الجامع شرع في بنائه "محمّد باي" سنة 1101 هـ- 1692م ولم يقع إتمام بنائه إلاّ بعد وفاته سنة 1108هـ- 1696م على يد أخيه رمضان باي.

7 - على سبيل المثال جامع : "بايزيد الثاني" 959هـ- 1551م/ 964هـ- 1556م الذي بناه المهندس المعماري "خير الدّين آغا" في اسطنبول.

8 - إنّ محمّد باي وأخاه رمضان باي توفيا قبل إتمام بناء صومعة الجامع وكانت بزاوية الصّحن الكبير بين الجوف (الجنوب والغرب) وقد تعطّل إتمام بناؤها تشاؤما بموت مؤسّس الجامع ثمّ بقتل أخيه رمضان باي. وبقيت قاعدتها على تلك الحال أكثر من قرنين إلى أن قامت جمعية الأوقاف في سنة 1307هـ- 1889م بهدمها عوض البناء واستغلت مكانها لإنشاء حوانيت للكراء بنية الانتفاع بمداخيلها لصالح الجامع.

9 - نسبة إلى مؤسسة الشيخ الفقيه "إبراهيم الفلاري" صاحب الضريح الواقع تحت صحن الجامع، وهو من رجال القرن الحادي عشر هجري، وقد توفي سنة 1039هـ- 1629م.

10 - خوجات : جمع خوجة، وهي كلمة فارسية الأصل شاع استخدامها في اللغات التركية بمعنى أستاذ أو عالم ديني (أنظر القاموس الإسلامي، ج2، ص 297).

11 - المحافل : جمع محفل وهو سدّة خشبية.

12 - الأهاّب : الذّي يتأهّب للشيء ويستعد له قبل وقوعه.

13 - وهذه العبارة - كما جاء في كتاب "معالم التوحيد" لمحمّد بن الخوجة - نصّها "حصول مرادات حق ده أول وآخر صلّي صلواتها مري فاتح أوق ين لرن آخر عاقنتي خير أولي".

14 - وذلك بقوله : "سجدة آيات قلدي يا حاضر ألن عزيزا".

15 - الطور 42.

16 - راجع نص "تعريف يوم الجمعة" في معالم التوحيد ص 141 نقلا عن قانون الخوجات بالجوامع الحنفية الشيخ الكيلاني بن الطّاهر.

17 - بمعنى "حي على الصلاة، حي على الفلاح".

18 - وهو أن يقول : "سبحان اللّه والحمد للّه ولا إله إلاّ اللّه واللّه أكبر ولا حول ولا قوّة إلاّ باللّه العلّي العظيم - سبد كائنات صلوات صلاة تراويح نيت أي لين أي إمام عزيزا".

19 - انظر تفاصيل عبارات تعريف يوم العيد بالمرجع أعلاه ص.ص 143 - 144.

المسيحيّة والإسلام : من التنافس إلى التحاور والتفاهم

محمد فوزي المهاجر*

من المعلوم أن عالمنا المعاصر أصبح في حاجة أكيدة إلى الحوار والتفاهم والتقارب أكثر من أي وقت مضى، نظرا لطبيعة المرحلة التي نعيشها. ومن الملاحظ أنه رغم ما شهدته العقود الأخيرة من لقاءات ومؤتمرات وندوات ومناقشات، باشتراك ممثلي ديانات وعقائد مختلفة، فإن نوعا من "الرفض" مازالت تشهده الثقافة العربية والإسلامية داخل الثقافة الغربية، وإن كان العكس جائزا في بعض الأحيان.

ورغم أن هذا الرفض يتعلق أساسا بالناحية العقائدية، وينحصر خاصة في الإسلام، وهو أمر طبيعي، نظرا لعدم اقتناع الآخر بهذه الديانة، أو تعبيره بالأحرى عن ضمأ لا يرتوي للهيمنة عليه واحتوائه. إن الغرب (المسيحي) بالكاد بدأ يخرج من تأمله الذاتي كمركز للعالم، ومحور للحضارة ونهاية للتاريخ، رغم أن العالم الإسلامي يعد محاورا بالغ الأهمية له وشريكا ثقافيا واقتصاديا فعالا. في حين أن الشرق ما فتئ يشهد طفرات إصلاحية تهدف أساسا إلى البحث على التوازن والمحافظة على الذات أمام تحديات الآخر (أي لم يتسنّ له بعد تجاوز هذه المرحلة).

ورغم هذا الواقع "الأليم" فقد عاش المسلمون والمسيحيون في أنحاء كثيرة من العالم : - في الشرق الأوسط وحول البحر الأبيض المتوسط، في جنوب الهند، في إفريقيا وفي البلقان - جنبا إلى جنب طوال عديد القرون. وفي عصرنا الحالي اقتضت الحاجة الإقتصادية (والإنسانيّة عامّة) أن يعيش المسيحيون والمسلمون جنبا إلى جنب في أماكن أخرى مثل القارة الأوروبية والقارة الأمريكية. ويشهد التاريخ أن العلاقة بين الإسلام والمسيحية تميزت بالتنافس والصراع والغزو المتبادل والمذابح وكل ذلك باسم الدين (1). غير أن كل تلك الصراعات كانت في الواقع بهدف نشر النفوذ والسيطرة. ويذهب الباحث الألماني "لودويغ هاغيمان"، وهو أستاذ مختص في الإلهيات وتاريخ الأديان في جامعة "مانهايم" بألمانيا إلى أنه في الوقت الذي طور فيه الإسلام مفهوم "الجهاد" للقتال ضد كل غير المسلمين، فإن النظرية المسيحية طورت مفهوم "الحرب العادلة" إثر كتابات أغستينيوس (354 - 430م) وتوما الأكويني (1225 - 1274م) لكن كلا الطرفين برر الحرب من خلال التوسع الخاص بكل دين "والجنة كانت وعد أولئك الذين يضحون بأنفسهم من أجل ذلك". وكان نتيجة هذا ثلاثمائة سنة من الحروب الصليبية التي تضمنت الإبادة والمذابح ضد الآخر. وعندما أنهى الأوروبيون الحكم الإسلامي في أسبانيا عام 1492م فإنهم أنهوا من ناحية ثانية عقودا طويلة من التعايش الإسلامي - المسيحي في أوروبا الغربية. في أعقاب ذلك برز اتجاه اعتذاري في قلب محاولات الحوار الإسلامي - المسيحي متوافقا مع صعود الدومينيكان (2)، والفرنسيسكان(3)، وكان أساس هذا الإتجاه

* أستاذ بالمعهد الأعلى للحضارة الإسلامية، تونس.

هو الشعور بالضرورة القصوى لإجراء حوار نظري وفكري وعقائدي مع الإسلام عوضا عن اللجوء المباشر إلى الحرب والرفض الكلي. وقد كان الدومينيكان رواد هذا الإتجاه، إذ أسسوا مدارس لغات، (4) للتعرف على الإسلام واليهودية، وكتبوا أدلة تعريفية بالديانتين والمفاهيم الأساسية لهما. على أن هذا الإتجاه، تحول إلى خليط من البحث والتبشير(5) بالمسيحية في أواسط المسلمين وأخذ منحى تبشيريا على يد "فرنسيس الاسيزي" (1182 - 1226م) وآل إلى فشل ذريع في نهاية المطاف(6).

إذن نشط العداء المسيحي للإسلام منذ ظهوره، خلال القرن السابع للميلاد وقد تغير موقف الكنيسة من هذا الدين بتطور الزمان وتغير المكان. وأصبح المسيحيون في عصرنا الحالي، لايعتنون بالإسلام كعقيدة فحسب، بل يهتمون أيضاً بالمجتمع الإسلامي لمحاولة التصدي للظاهرة الإسلامية ككل.

إن المتأمل في الوثائق الكنسية (الكاثوليكية)، المتعلقة بالإسلام يلاحظ أن المسيحيين عبروا عن رغبة "صادقة" في إقامة حوار مع المسلمين انطلاقا من المجمع الفاتيكاني الثاني (1962 - 1965م). (7) ومن المهم بالنسبة للمسلمين أن يتعرفوا على وجهات النظر المسيحية هذه، لأنها لاتزال بشكل أو بآخر، تشكل الخلفية الفكرية لما يدور في الأوساط الكنسية اليوم - وخاصة في الفاتيكان - من فهم غير دقيق أو بالأحرى (خاطئ). (8) ولعل ذلك يحفز المسلمين على العمل - بأسلوب علمي بعيد عن الانفعالات والعواطف - من أجل تصحيح هذه التصورات (الخاطئة) عن الإسلام.

قال الكاردينال "بول باد" - مسؤول المجلس الفاتيكاني للثقافة وأحد مساعدي بابا الفاتيكان يوحنا بولس الثاني - في مقابلة أجرتها معه جريدة "لوفيغارو" الفرنسية: "إن تزايد الحضور الإسلامي في أوروبا بات حقيقة، ويجب الاستعداد له، والتعامل معه بدون انفعال انطلاقا من أن الجميع أبناء إبراهيم". وأشار المسؤول الفاتيكاني إلى أن "المرء لايحتاج إلى أن يكون خبيرا ضليعا لكي يلاحظ تفاوتا متزايدا بين معدلات النمو السكاني في أنحاء معينة من العالم، ففي البلدان ذات الثقافة المسيحية - كما قال - يتراجع النمو السكاني بشكل تدريجي، بينما يحدث العكس في البلدان الإسلامية الناشئة". وقد أوضح أيضا أن التحدي الذي يشكله الإسلام يكمن في أنه دين، وثقافة، ومجتمع، وأسلوب حياة وتفكير، وتصرف، في حين أن المسيحيين في أوروبا يميلون إلى تهميش الكنيسة أمام المجتمع ويتناسون الصيام الذي يفرضه عليهم وفي الوقت نفسه ينبهرون بصيام المسلمين في شهر رمضان" (9).

من هنا نلاحظ مدى اهتمام المسيحيين بالإسلام، إذ استمر الخوف من هذا الدين حتى بعد أن دخل المجتمع الإسلامي مرحلة الانحطاط ودخلت أوروبا مرحلة النهضة. فعالم الإسلام أقرب إلى أوروبا من كل ما عداه من الأديان غير المسيحية، وقد أثار قرب الجوار هذا ذكريات الاعتداء والاحتلال، كما أنعش في الذاكرة دوما، قوة الإسلام الكامنة المؤهلة لإزعاج الغرب المرة تلو المرة. لقد كانت نظرة المسيحيين إلى الإسلام خلال فترة القرون الوسطى يشوبها كثير من الخلط والجهل بالحقائق والتلفيق والتخيل. وفي مرحلة لاحقة استغرقت الدراسات الإسلامية وقتا طويلا لتصبح فرعا من فروع المعرفة. كانت في العديد من الجامعات ملحقة بالدراسات العبرية والتوراتية، وفي بعضها لاتزال تتعايش معها بطريقة متعبة، وهناك خطر في أن تعزل عن مجرى الحياة الأكاديمية، (10) وحتى زمن قريب، كان يقوم بهذه الدراسات عدد صغير من الأفراد. ففي جامعات أوروبا هناك أستاذيتان للدراسات العربية أدتا دورا في غاية الأهمية : جامعة ليدن، والكوليج دي فرانس في باريس، وبإنشاء مدرسة اللغات الشرقية في فرنسا، في نهاية القرن الثامن عشر، حظيت الدراسات الإسلامية بدفع جديد.

كان تأثير لندن وباريس قويا، خاصة في البلاد الناطقة بالألمانية، التي أصبحت مركز الدراسات الإسلامية في أوروبا. وكان تقليد الدراسات الإسلامية في الجامعات الإنكليزية أضعف وأقل مركزية، ربما لأسباب متعلقة بانحطاطها في القرن الثامن عشر. وفي كمبريدج بدأ الإهتمام بهذه الدراسات ينتعش في أواخر القرن التاسع عشر. (11) هذا على مستوى النخبة أما بالنسبة لعامة المثقفين، (والناس عموما) فقد استمرت نظرتهم إلى الإسلام يشوبها كثير من الجهل والتخيل (12)، حيث لايزال "... يحدث خلط خطير، سوف يسوغ التخيل الغربي عن الإسلام : ذلك أن صعوبات جوهرها سياسي واجتماعي واقتصادي وثقافي، وقد ربطت على نسق واحد بذلك الإسلام الذي غدا المصدر والعلة الصانعة.." (13) إن سيطرة المسلمين على جزء هام من المقاطعات الرومانية -

المسيحية سيلقى رد فعل من قبل المسيحيين لم يقتصر عن الدفاع المسلح، بل تجاوزه إلى الإهتمام بالدراسات العربية بداية من اسبانيا ثمّ إلى دول غرب أوروبا حيث بدأ الإعتناء بتاريخ العرب والإسلام.

كان الشغل الشاغل لرجال الدين المسيحيين، تعلم اللغة العربية لفهم أسرار الإسلام ومحاولة السيطرة عليه لذلك أسس الفاتيكان (الكنيسة الكاثوليكية) لهذا الغرض عدة جامعات : بولونيا 1076م، تولوز 1217م، ومونبليه 1220م، وروما 1303م. كانت الكنيسة تنفق على الطلبة لتعلم لغة الشرق فأنشأت في هذا الإطار عدة مدارس وكراسي ومكتبات ومطابع لترجمة التراث الإنساني عن العربية، كخطوة ضرورية لفهم الفكر العربي الإسلامي والتصدي لهذا الدين الجديد الذي أصبح يهدد المسيحية في الصميم (14). أصبح هناك اهتمام كبير في وضع معاجم عربية - لاتينية وفي هذا الإطار ظهرت أول مطبعة عربية خلال القرن السادس عشر ميلادي بإيعاز من البابا يوليوس الثاني (1443 - 1513م) صممت خصيصا لبعاقبة مصر لتحقيق التقارب بين الكنيسة الشرقية والغربية. ومن أجل غرض التبشير عن طريق الكتاب المقدس، ترجم القرآن إلى اللاتينية على يد "بطرس المبجل" (توفي 1156م) الذي يعد مؤسس الدراسات الإسلامية لدى مسيحيي القرون الوسطى. وتعتبر المجموعة الطليطلية أو ما يسمى (فيلق كلوني)، (15) المصدر الرئيسي للمعلومات والمعطيات عن الدين الإسلامي على مدى ما يقارب خمسمائة سنة تقريبا. من هنا نلاحظ أننا أمام تداخل في وجهات نظر المسيحيين من الإسلام بين التي يعرضها الفاتيكان (كمؤسسة إدارية) تشرف على تنظيم الكنيسة الكاثوليكية* في العالم، والتي يعرضها اللاهوتيون من جهة ثانية، (وهم الذين ينتمون إلى الكنيسة عامة)، ثم علماء الإسلاميات الكاثوليك المعاصرون من جهة ثالثة.

وإذا كان الفاتيكان هو مقام الباباوات الذين يشرفون على الكنيسة الكاثوليكية أي هوالدولة المستقلة التي يرأسها البابا الكاثوليكي بالفاتيكان (بروما - إيطاليا)، خاصة بعد معاهدة اللاتران 1929، (16) - (ومن الملاحظ أن هذا الإسم يطلق ليقصد به الكنيسة الكاثوليكية، أوالعامة، وهي التي تستقطب العدد الأوفر من المسيحيين في العالم) - "فإن اللاهوت يبحث في الحقائق الدينية"، ويحاول إثباتها بطريقة علمية مستندا على أدلة أكيدة يستقيها اللاهوتي المسيحي من الكتاب المقدس، (العهد الجديد) أو من تعليم الآباء القديسين أو من تحديدات الكنيسة، ويستخرج بالبرهان من هذه الحقائق المثبتة نتائج راهنة سندا على مبادئ العقل أوالوحي ويرتبها على طريقة منطقية(17).

وما يعنينا في هذا المقام من هذا العلم هو اللاهوت الجدلي، وهو القسم الذي يدافع عن قضايا الإيمان (المسيحية) ويفنّد مزاعم الخصوم ويضاد الآراء المضرة بالإيمان، بأي وجه كان. وقد سلك هذه الطريق الآباء الأقدمون في جدالهم مع الوثنيين واليهود والهراطقة (18).

أما علماء الإسلاميات، ويصنّفهم البعض بأنهم "مستشرقون" إلا أنّهم يختلفون عنهم بكونهم يختصون في دراسة المسائل العقائدية التي تهتم بالديانة الإسلامية "ويميلون بصورة كبيرة لإبراز الجوانب والنقاط المتلائمة أو المشابهة في الديانتين التوحيديتين (المسيحية والإسلام) حيث يرون في الإسلام أحد تفرعات التقاليد التوراتية (لويس ماسينيون، ج. بازيتي، ساني، عبد الجليل)..(19) وقد كان لهم دور كبير في حث الفاتيكان على صياغة موقف أكثر موضوعية حول الدين الإسلامي"(20).

من جهة أخرى يلاحظ أن للإستشراق تأثيرا واضحا في بلورة موقف الفاتيكان من الإسلام، خاصة وأنّه اعتمد منهجا أكاديميا في دراسته للإسلام، كانت الكنيسة في أمس الحاجة إليه. في وقت اعتقدت فيه أن قوة الكلمة هي الأساس لتحقيق "التبشير" في ضوء العقل، من هنا جاءت فكرة السيطرة على نبع العقيدة الإسلامية وهو "القرآن"، وجاء أيضا تشجيع الكنيسة على الاستشراق. هكذا جاءت دراسة القرآن واللغة العربية كمنطلق لهذا العلم بسبب فكرة التبشير، حيث أن انتصار المسيحيين بقوة السلاح لم يؤد إلى تنصير المسلمين. وبدأ الاستشراق أكثر ما يكون تنظيما وانتشارا واستمرارا بالفاتيكان، لقد كان رجال الدين ومرجعهم الفاتيكان يؤلفون الطبقة المتعلمة في أوروبا ولاسبيل لهم إلى إرساء نهضته إلا على أساس من التراث الإنساني الذي تمثله الثقافة العربية ثم اليونانية. فالإهتمام بالإسلام إذن خلال فترة القرون الوسطى كان لسببين بارزين :

- الأول : لمحاولة فهم أسرار هذا الدين وإخضاع عقائده ومبادئه لمقاييس الكنيسة، ثم إثارة الشبهات حوله.

ـ الثاني : الإهتمام بالعلوم الإسلامية ومناهجها، لما لها من دور بارز في التراث الإنساني عامة، وفي تقدم الفكر المسيحي واليهودي على السواء، في مجال بناء العقيدة وتنظيمها وإصلاحها، وكذلك في مجال النقد الديني.

من هنا نصل إلى أن الإستشراق يعد أداة هامة اعتمدها آباء الكنيسة لمحاولة فهم الإسلام من جهة وإثارة الشبهات حوله من جهة ثانية. فهو وسيلة هامة في صياغة التصورات الغربية (المسيحية) عن الإسلام، وفي تشكيل مواقف الغرب إزاءه على مدى قرون. في هذا الإطار تطرح مسألة العلاقة بين الموقف الأوروبي (الغربي) من الإسلام. وموقف الكنيسة الكاثوليكية (الفاتيكان) منه؟ فهل بإمكاننا التمييز بين الموقفين؟

إن المتأمل في تطور الخطاب الكنسي إزاء الإسلام من فترة القرون الوسطى، مرورا بعصر الأنوار ـ وما أدخله من تغييرات جوهرية على الكنيسة ـ وصولا إلى مرحلة القرن العشرين، يلاحظ ترابطا وثيقا بين جل المجالات الحياتية (الدين، السياسة، الإجتماع، الإقتصاد، الثقافة..) بأوروبا. كما يسجل شبه اتفاق بين كل هذه المجالات فيما يخص الموقف من الشرق عامة والإسلام خاصة.

من هنا يصبح من الصعب التمييز بين هذه الحقول المعرفية (الدين، والفكر، والسياسة..) في ما يخص موقفها من الإسلام والمسلمين. ورغم أن هذا التداخل لا يعدو طبيعيا، فإن للكنيسة دورا رئيسيا في ذلك، خاصة وأنها كانت تحكم قبضتها على كافة هذه المجالات الحياتية، خدمة لأغراضها الخاصة.

إن الموقف المسيحي من الإسلام ـ خاصة قبل المجمع الفاتيكان الثاني (1962 ـ 1965) ـ لم يتغير كثيرا وإن اصطبغ أحيانا بمواقف إيديولوجية مغايرة، إذ حافظ على فهمه (تفسيره) غير الموضوعي والرافض للإسلام*، إلا أنّه بحلول القرن التاسع عشر ميلادي وبروز الدعوات إلى استقلالية القرار الكنسي، وهو ما يبرهن عن وعي هذه المؤسسة بضرورة القيام بدورها الديني (العقدي) واستقلالها عن المؤسسة المدنية (أوالسياسية). كان الهدف من هذا الإصلاح الكنسي إبراز حيادها عن كافة المؤسسات السياسية وبالتالي استقطابها لكل فئات المجتمع، وكل الناس بدون استثناء، من أجل نشر العقيدة المسيحية (الكاثوليكية) وسط أكبر عدد ممكن من أبناء الأسرة البشرية.

إذن بمرور الزمن ستتغير المعطيات وستتوفر للفاتيكان إمكانات عريضة (عسكرية، تبشيرية، إدارية، كوادر تقنية، علماء..) فالاهتمام بالإسلام في هذه المرحلة أصبحت تمليه الاحتياجات العملية والمصالح الحيوية للبلدان الأوروبية والمسيحية، التي تطمح إلى السيطرة على العالم الشرقي والإسلامي عامة. فلم يعد الإسلام "دينا مشوشا وزائفا" لأنه لا يقف على الأرضية ذاتها مع المسيحية، بل أصبح اللاهوتيون الكاثوليك يعترفون بارتباط المسلمين بالتقليد الإبراهيمي (21)، وبالدور الإيجابي التاريخي للرسول محمد صلى اللّه عليه وسلّم، رغم أنهم لم يوفقوا بعد إلى عبارات إنشائية مناسبة لوصف المآثر المحمدية بصيغ لاهوتية ـ عقائدية ـ مسيحية، تبرز الوظيفة الدينية لهذا الرسول.

في هذا الإطار وبعد انعقاد المجمع الفاتيكاني الثاني، صدر عن الكنيسة الكاثوليكية عدة وثائق تحدد علاقتها بالعالم عامة (مسيحيين غير كاثوليك، وغير مسيحيين...) وبالديانة الإسلامية بصفة خاصة :

* وثائق المجمع الفاتيكاني الثاني (1962 ـ 1965) وخاصة :

ـ وثيقة في "علاقة الكنيسة بالديانات غير المسيحية" (الفقرة الثالثة)

ـ وثيقة الدستور العقائدي في "الكنيسة" (الفقرة السادسة عشر)

ـ وثيقة الدستور الرعوي "الكنيسة في عالم اليوم"

ـ وثيقة أو بيان "في الحرية الدينية"

* رسائل باباوية نخص بالذكر منها :

ـ رسالة البابا بولس السادس، "كنيسة المسيح" أوت 1964

ـ رسالة البابا الحالي يوحنا بولس الثاني "فادي البشرية" 1988

* مجموعة من الخطابات البابوية :

ـ خطابات للبابا بولس السادس (بمناسبة إلتقائه بجاليات إسلامية، وعلماء مسلمين..)

ـ خطابات للبابا يوحنا بولس الثاني (بمناسبة إلتقائه بجاليات إسلامية)

* عديد الوثائق الكنسية الأخرى لها علاقة بالفقرة الثالثة من البيان المجمعي "في علاقة الكنيسة بالديانات غير المسيحية"

كل هذه الوثائق إلى جانب عديد النصوص الإسلامية، وخاصة القرآنية والسنية، لعبت دورا هاما في تقريب وجهات نظر المسيحيين والمسلمين، خاصة وأنها شجعت على إقامة حوار بين الديانتين و دفع علاقات الأخوة، بين المسيحيين والمسلمين. داعية إلى ضرورة تناسي أخطاء الماضي والسعي إلى العيش المشترك الذي أصبحت تمليه الظروف الراهنة.

الإحالات:

1 - ساد الإعتقاد إبان فترة القرون الوسطى، وخلال القسم الأول من عصر النهضة في أوروبا المسيحية، بأن الإسلام دين شيطاني رجيم سماته النفاق والتجديف والغموض، انظر في هذا الإطار :

- Norman Daniel; the Arabs and Medieval Europe (London; Longmans, Green and. Co, 1975).
- Islam and the West, the Making of an image (.Edinburgh. University Press. 1960).

2 - رهبانية أسسها القديس "عبد الأحد" (1170 - 1221م) في تولوز سنة 1206م، أطلق عليها اسم "الإخوة الوعاظ"، كانوا أرباب التعليم الفلسفي واللاهوتي في القرون الوسطى. أدرك عبد الأحد أن نجاح الوعاظ يكمن في تقشفهم، وأن فقرهم الفعلي هو الدواء الفعال الوحيد، لمجابهة البدع واستئصالها، وتدريب الناس على الأخلاق السليمة. يقوم برنامجهم النظامي على السفر مشيا، وعلى التبشير بكلمة الحق الإنجيلية. وفي 1216م وافق البابا نفسه على رهبانية "الإخوة الوعاظ"، فاتخذوا قوانين القديس أوغسطينس.. (انظر : الأب جان كمبي، تاريخ الكنيسة أشرف على الترجمة الأب أيوب زكي الفرنسيسكاني)، دار المشرق بيروت، ط : 1 ص : 197 - 198.

3 - رهبانية أسسها القديس "فرنسيس الاسيزي" (1182 - 1226م) إيطالي، حاول المجئ إلى الشرق في رحلة شبه صليبية. **جعل الفقر أساسا لرهبانيته** التي تعتقد أنها تحرس الأراضي المقدسة في الشرق، نشطت إرسالياتهم التعليمية والتبشيرية في الشرق **(انظر نفس المرجع، ص : 197 - 198)**.

4 - اعتنت هذه المدارس خاصة بتعليم اللغة العربية للآباء وكل المبشرين المتجهين للبلاد العربية الإسلامية، **وفي هذا الإطار أيضا ترجمت العلوم** الإسلامية والقرآن إلى اللاتينية وعديد اللغات الأخرى.

5 - لعب المبشرون دورا هاما في بسط العلوم الإسلامية على محك الدرس بالنسبة للمسيحيين عامة، **والآباء الكاثوليك خاصة**.

6 - انظر : هاغيمان (لودويغ)، المسيحية والإسلام : تاريخ المواجهات الفاشلة، بريموس، فيرلاغ، مستاد، ط : 1، 2002، ألمانيا (عبر شبكة الأنترنت، عنوان الموقع. (h.t.t.p.//www.al-Jazeera.Com.books)

7 - يقول الأب غاني هاشم البولسي : "يمثل هذا المجتمع ثورة على رواسب القرون السالفة، وانتفاضة دينية حضارية أعلنتها الكنيسة الكاثوليكية، والفاتيكان عموما.." صدرت عن هذا المجمع مجموعة متكاملة من العقائد والقوانين التي تشكل قاعدة التجدد في الكنيسة..(انظر، الأب غاني هاشم البولسي، المجمع الفاتيكاني الثاني (دساتير - قرارات - بيانات)، معهد القديس بولس للفلسفة واللاهوت، حريصا، أشرف على الترجمة عن الأصل اللاتيني، الأب حنا الفاخوري، منشورات المكتبة البولسية، بيروت، لبنان، ط :1، 1992، ص : 14.

8 - من الوجهة الإسلامية.

9 - نقلا عن جريدة "الشرق الأوسط" بتاريخ 21 جمادى الثاني 1420هـ.

10 - لذلك سيظل عامة المثقفين (غير الأكاديميين) يحملون تخيلا عن الإسلام مستمدا خاصة من أساطير القرون الوسطى عن هذا الدين.

11 - انظر : ألبرت (حوراني) الإسلامي في الفكر الأوروبي، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994، ص : 43 - 44.

12 - مع العلم أن هذه النظرة، تمثل قاسما مشتركا بين عامة المسيحيين والمسلمين إذ كلاهما يحمل تخيلات عن عقيدة الآخر.

13 - أركون (محمد)، نافذة على الإسلام، ترجمة : صياح هياج، دار عطية للطباعة والنشر والتوزيع، ط : 2، 1997، بيروت، ص18.

14 - يذهب أليكسي جورافسكي إلى أن المشكل المسيحي كان يتمحور حول إيجاد سند ديني مسيحي للإسلام ونبيه (عليه السلام)... (انظر كتابه، الإسلام والمسيحية من التنافس والتصادم إلى الحوار والتفاهم، ترجمة : خلف محمد الجراد، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، سورية، 2000، ص : 67 - 68.

15 - تتكون من ترجمة "روبرت كيتوني" للقرآن تحت إشراف" بطرس المبجل" إلى اللغة اللاتينية وترجمة بعض الأحاديث النبوية بالإضافة إلى كتاب "لدالماتا" عن حياة النبي محمد صلّى اللّه عليه وسلّم وكتاب "دحض العقيدة الإسلامية" الذي صنفه بطرس المبجل، وقد جمعت هذه الترجمات المذكورة بالإضافة إلى رد بطرس فيما سمي ب "المجموعة الطليطلية" أو "فيلق كلوني وهي المجموعة التي صارت المصدر الرئيسي للمعلومات والمعطيات عن الدين الإسلامي بالنسبة للأوروبيين على مدى خمسمائة سنة تقريبا. (انظر : أليكسي جورافسكي، الإسلام والمسيحية... ص : 81 - 82.

16 - هي المعاهدة التي وقعها الكرسي الرسولي مع الرئيس الإيطالي انذاك "موسوليني" وأصبح بمقتضاها الفاتيكان دولة مستقلة عن إيطاليا.

17 - انظر : البرديوط إلياس الجميل، اللاهوت النظري، دار صادر، بيروت، (المطبعة الكاثوليكية) 1933، ص : 11 - 12.

18 - من المعلوم أن المسلمين يصنفون عند مسيحي القرون الوسطى بالهراطقة، والهرطقة عندهم هي البدعة في الدين.
(انظر نفس المرجع، ص : 14).

19 - جورافسكي (أليكسي)، الإسلام والمسيحية... ص : 142.

20 - لمزيد التعمق انظر : دور "لويس ماسينيون" في هذا الإطار.

21 - وإن كان ليس من الناحية التاريخية، بل من حيث التعبية الإيمانية لإبراهيم، الأمر الذي يجعل إيمانه التوحيدي يحتذى ويستند إليه بطيبة خاطر الإيمان الإسلامي. وهو ما ينطبق أيضا على المسيحية. (انظر : أليكسي جورافسكي، الإسلام والمسيحية... ص :141.

النصّ الوصفي

ج.م.آدام/أ.ب.جان
ترجمة خديجة زعتر



مقدمة :

ينصح دارتز (d'Arthez) لـوسـيـان دي روبـنـبـري (Lucien de Rubempre) * ، في الأوهام الضائعة" (1) بهذه العبارة : إذ أردت ألا تكون مقلدا لوالتر سكوت (.Walter Scott)، فينبغي أن تبدع طريقة مختلفة، فتكون بذلك قد اهتديت به، تبدأ مثله بحوار طويل تعرض من خلاله شخصياتك، وبعد تحاورها، أفسح المجال للوصف والحدث، إن هذه المخالفة التي هي ضرورية لكل عمل درامي ، تأتي في الأخير. اقلب المسألة ، فاستبدل هذه الأحاديث المطولة - الرائعة عند سكوت والباهتة عندك - وصفا تستجيب له لغتنا جيدا . وليكن الحوار عندك نتيجة متوقعة تتوج تحضيراتك، أدخل مباشرة في الحدث وتناول موضوعك من الوسط تارة، ومن النهاية تارة أخرى، وأخيرا حاول أن تتجنب التكرار بتنويع مستويات التعبير.

يستطيع أي قارئ، بشكل عفوي، وهو مدعم في هذا الشأن بالبلاغة التقليدية وبتمرينات إنشائية مدرسية، أن يميّز الحوار / المحادثة من السرد ومن الوصف ، كما فعل بالزاك(Balzac) من خلال شخصيّته القصصية . و إذا ما رجعنا إلى البحوث النظرية التي درست مختلف أشكال نصية النص Textualite، نلاحظ أنه أصبح بحوزتنا اليوم، العديد من نتائج الأبحاث حول السرد ، كما أن المقاربات حول الحوار تعددت منذ سنين طويلة بينما لم يحظ الوصف بالدراسة الكافية.

هذا ما أشار إليه، منذ عشرات السنين كل من غريماس (A.J. Greimas) وكورتيس(J. Courtes) في الجزء الأول من مؤلفيهما المعجم القياسي لنظرية اللغةLe Dictionnaire raisonne de la theorie du langage: (2) "كـذلك نعني بالوصـف، على مسـتوى البـنـاء الخـطـابي، المتـتالية الواقـعية (Sequence de surface) المقابلة للحوار والسرد واللوحة... مسلمين ضمنيا بأن صفاتها الشكليّة تسمح بإخضاعها للتحليل الوصفي؛ والوصف في هذه الحالة، ينبغي أن يؤخذ على أنه تسمية مؤقتة لشيء يحتاج تحديدا.

طرحت الوحدات الخطابيّة (3)هذه الفكرة من جديد:" لقد اعترف النقد الأدبي، منذ زمن بعيد بطريقة حدسيّة بوجود مثل هذه الوحدات الخطابيّة، حين فرّق مثلا بين الحوار والوصف والحكي، والخطاب الحر غير المباشر ... وحسب معلوماتنا لم يبذل أي جهد تنظيري لإعطاء هذه الوحدات تعريفات مناسبة، ووضعها في الإطارالعام لوصف الخطاب ."

في هذه الأثناء، ظهرت مجلات وبعض المطبوعات لعدد من الباحثين- نخص بالذكر منها أبحاث فيليب آمون (Philippe Hamon) لتثري جميعا المقاربة الأدبيّة لما هو وصفي، هذا ما يظهر من خلال مقال بعنوان "وصف" في المجلد

الثاني من قاموس غريماس وكورتيس (4)، معزو إلى آمون، حيث يعرف هذا الأخير موضوعنا على النحو الآتي "[...] وحدة نصية تتحكم فيها عمليات يغلب عليها طابع تراتبي وتصنيفي واستبدالي. إن الوصف يكون عموما موجها نحو أو عن طريق المجمل والمشترك اللفظي (المفردات الشاملة) أو المتغير الدلالي جاعلا منها الحد الجامع المانع المؤالف والتأليفي[...]، حدا ذا وظيفة استشرافية أو ارتدادية، حاضرا أو مفترضا في التشكل التعبيري أواللغوي.

وضع آمون، منذ أبحاثه في سنة 1972* قواعد دراسيّة تاريخيّة وسيميائيّة للنص الوصفي. ويتمثل عملنا التالي في مقاربة أكثر منهجيّة لتاريخ شكل ما، كوصف الطبيعة، ولكيفية العمل اللساني لمثل هذه المتتاليات في آن واحد، على أن نضيف إلى هاتين المقاربتين المتكاملتين مدخلا تعليميا مبتدعا نوعا ما.

ارتأينا أن نتخذ، في الباب الأول من بحثنا، اتجاها شعريا وتاريخيا، ونتفادى حدود المقاربة الداخليّة جدا والشكليّة. يبقى علينا الاهتمام بتاريخ مختلف الأشكال الوصفية، في تطبيقاتها الثقافيّة المختلفة (من شعر وفن تشكيلي ورسم خرائط...) غير أن هذا الأمر يتجاوز حدود كفاءتنا وحدود مشروعنا، ولهذا السبب ركّزنا اهتمامنا على أوصاف الطبيعة وحدها وتجليها في الجنس الروائي.

لاحظنا، بصفتنا سيميائيين، أن القصص لايمكن أن تستغني عن حد أدنى من الديكور ومن الشخصيات، لأن الأحداث (سلسلة زمنيّة للسرد) تحتاج فضاء (سلسلة فضاءات ستلفت انتباهنا)، وبعبارة أخرى، يبدو أن للوصف وظيفة أساسيّة في التمكين من القص مع ضمان حركيته المرجعيّة، ومن زاوية سيرورة الأحداث يبدو الوصف وكأنه مجال أقل إعلاما دلاليا : السرد يعطي النبرة كما يرى فيليب بونفيس (5) (Philippe Bonnefis) مثلا :

سنرى أن الوصف في الحكي يفيد السرد بقدر ما يستفيد هو منه أيضا.

وبصفتنا مؤرخين لشكل معين، سنتتبع تطور مختلف الوظائف التي أعطاها الكتاب للوصف، ولهذا سنستند إلى سياق ملاحظاتهم النظريّة بقدر ما نستند إلى إبداعاتهم الأدبيّة في هذا المجال. كما سنتناول من وجهة نظر شعريّة مسائل عديدة متعلّقة بالعمليّة النصيّة (كوصف الأحداث وعمليّة المجاز واختيار مستويات نصية مختلفة) و من ثم نتفحصها ثانية من وجهة نظر لسانيّة.

أمّا الباب الثاني من البحث، و بعد تجريده من العلاقة بين المتتاليات الوصفيّة، والسرد الذي تنضوي تحته وبعد تخليه عن الحقل الوحيد للخطاب الأدبي، فإنّه ينبني على تعميم مزدوج من حيث انفتاحه على خطابات غير أدبيّة (الإشهاريّة والصحفيّة وغيرها...) وعلى أجناس وصفية أخرى (كالبورتريه ووصف الأحداث المثيرة أساسا).

ومن منظور آخر مكمّل لمقاربة الشعرية التاريخيّة التي اعتمدنا عليها في الباب الأول، ارتأينا أن نحدّد خصائص عمليّة التتالي الوصفي.

ولمّا كان مفهوم النصّ الوصفي " فضفاضا" وغير دقيق، فإنّه من المحتمل أن يؤدّي إلى تجانس شكل ما واستقلاله، على حساب وظيفته في الحركة النصيّة السرديّة أوالتفسيريّة أو البرهانيّة، التي لا يوجد معناه إلاّ داخلها. وإذا كنا قد ارتأينا قبل كل شيء إبراز الأنظمة القياسيّة اللغويّة (كالعبارات الوصفيّة) و وضعها على شكل متتاليات فإنه أصبح ممكنا، بل بإمكان هذا التحديد أن يضع أيدينا على دقائق بعض عمليات النص المحددة في الباب الأول من الدراسة.

إنّ من شأن الفصل الأول إذن أن يحدّد، وبإيجاز، الزاوية التي تسمح اللسانيات الوصفيّة من خلالها، بتناول عمليّة الوضع الوصفي للنص.

سينطلق الفصل التالي من تحقيق التتابع الأوّل للعبارات للتأكيد على حريّة التمثيل.

وبعد تعريف لعمليّة التتالي الوصفي (الفصل الثالث) سنركز على الحالة الخاصة لوصف الوقائع (الفصل الرابع) التي كثيرا ما يختلط فيها السرد بالوصف.

أما الباب الثالث الذي خصّص للتمرينات فهو ذو وظيفة تعليميّة مزدوجة، لأنّه، من ناحية أولى، يسمح للقارئ بالتأكد من فهمه للاقتراحات النظريّة الواردة في البابين السابقين، كما يسمح، من ناحية ثانية، بإدخال ممارسات للقراءة/ الكتابة تختلف عن التمرينات المدرسيّة

التقليديّة، سواء أكانت في المعاهد والثانويات أم في حصص أساليب التعبير التي تقدمها الجامعة.

الباب الأول

شعريّة تاريخيّة وصف المناظر الطبيعيّة

لقد ارتأينا أن نتطرّق إلى الوصف من وجهة نظر تاريخيّة، معتمدين على دراسة مختلف المواقف الوصفية لمؤلفي تلك النصوص، التي تعرف بالنصوص الأدبيّة. وحتى نحيط بجوانب موضوع الدراسة، قصرنا، عن قصد، التحليل على الأوصاف "الطبوغرافية".

انطلق هذا التأريخ للشكل الوصفي من مقال نشره بيير لاروس في لاروس القرن 19: "إنّ الوصف، حسب بعض المعاصرين، ما هو إلاّ صورة طبق الأصل وصورة فوتوغرافيّة للشيء الموصوف؛ أمّا حسب بعض القدامى (ومن حذا حذوهم من المحدثين) فالوصف، كما ذكر ذلك بوفون (Buffon)، هو الطبيعة المزيّنة، وهي عبارة وإن كانت تقترب من الحقيقة، فهي ليست بدقيقة، ولا تعبر بوضوح عن المعنى، وليس الوصف الأدبي الطبيعة المزيّنة مطلقا، وإنّما هو الطبيعة كما تراها النفس المتميّزة في جو معيّن، وفق أفكارها وأحاسيسها، والطبيعة وإن أعيدت صياغتها بدقة من حيث تفاصيلها وذلك طبقا لروح الشاعر وإحساسه لحظة مشاهدته لها". إن بيير لاروس يلمّح في مستهل هذا النص إلى المذهب الواقعي، الذي سنطلق عليه اسم "الوصف التمثيلي (Representatif) (الصورة الشمسيّة للشيء الموصوف) وواضح أن مؤلف القاموس لا يقاسم بوفون(Buffon) الحيثيات النظريّة بما أنّه يعيب عليه كونه لم يهتم بالآثار الجماليّة المتوخّاة، كما أنه لم يهتم بالتعبير عن وجهة نظر خاصة.

هذا هو الانتقاد الموجه لانحسار المعنى في عبارة "إن الوصف ماهو إلا صورة طبق الأصل" والتصويب اللاحق ("[... الطبيعة وإن أعيدت صياغتها بدقة...] فإنها تكون معدلة طبقا لروح [...]").

بعد ذلك، يتخذ الموقف الأدبي الحرفي ووصفه التحسيني (الزخرفي) (الفصل الأول) حيث نجد المؤلف:

1ـ ينوه بضرورة البحث الجمالي ("[...]") "الطبيعة المزينة [..] وهي عبارة: وكانت تقترب من الحقيقة [...]").

2ـ يأسف لغياب وجهة نظر شخصيّة ("[..]") إنها الطبيعة كما تراها نفس الكاتب [..]").

وفي الأخير، يظهر نوع ثالث من الوصف، وهو الوصف التعبيري (الفصل الثاني) الذي يناضل من أجله المؤلف قائلا إنه تعبير خاص" طبقا لروح الشاعر"، يعكس رؤية شخص غير شائع (" نفس متميّزة").

سنقف على مختلف هذه الحالات الوصفيّة متتبعين تطوّرها التاريخي، وسنلحّ بادئ ذي بدء على أنّه:

ـ من الإجحاف أن نؤرخ لفنية كتابة ما على أساس تتابع خطي، لأنه قد توجد في النص ذاته، كما سنرى أشكالا مختلفة من الوصف حاضرة معا، ويجدر أن نضيف إلى تصنيف ب. لاروس، الوصف التوليدي كما سيطوره ما يسمى بالرواية الجديدة (الفصل الرابع).

ـ كما أن هذا التصنيف ينم عن أدبيّة الجنس الأدبي، ولا يمكنه أن يلغي أمرا وهو أن لكل أديب أن يستعمل الأساليب العامة التي ستكون محط المناقشة تبعا لمشروعه الشخصي في الكتابة.

الفصل الأول

الوصف التحسيني (الزخرفي)

Description ornementale

ينبغي البحث عن نشأة الوصف التحسيني في الأدب الإغريقي اللاتيني، ولا سيما في الملحمة. "[...] و بدراسة الوصف في الملاحم الإغريقيّة، يتبيّن لنا، في هذه الملاحم، أن معظمه يقوم على موضوعات نؤكد طابعها الزخرفي وجماليتها الفائقة" (6).

ومن وجهة نظر الإبداع، فإن هذه الأوصاف تتميّز بتأثير تكرار دلالي ثابت(Isotopie) (حرصا على المثاليّة الجماليّة) وبتأثير تكرار دلالي متغير (اللجوء إلى محاكاة الصور) (Mimessis Pictural)، والدليل على ذلك الوصف الشهير لدرع أسخيلوس الذي نورد منه هذا المقطع المعبر(7):

"[..] يلقي في النار، بالبرونز الصلب والقصدير

والذهب الثمين والفضة، ثم يضع على الطاولة سندانه الكبير ويمسك بإحدى يديه مطرقته القوية وبيده الأخرى كلابته.

يصنع في البداية درعا كبيرا ومتينا ويلويه من كل جوانبه ثم يضع حوله حاشية ثلاثية، حاشية لماعة ذات بريق أخاذ، يصلها بجميلة سيق فضية. يتكون الدرع في حد ذاته من خمس صفائح... يزخرفه بمواد عديدة أبدعتها فكرة عالمه الماهرة، ويرسم أيضا مدينتين للبشر، نرى في إحداهما حفل زفاف ومأدبة كبيرة... وموكب زفاف تعتاد العرائس خارج منازلهم، على ضوء مشتعل، يحدوهن غناء الزفاف المتصاعد من حناجر المحتفلين، وتحت أنغام المزامير والقيثار. يدور الراقصون الشبان حول أنفسهم، وتقف النساء مبتهجات، كل واحدة أمام عتبة منزلها [..]

ثم نرى حول المدينة الثانية معسكرين بهما جنود مدججون بالأسلحة اللماعة، إنهم حاليا مترددون : أيهاجمون ويخربون كل شيء، أم يفاوضون ويتقاسمون ثروات المدينة التي يطمعون فيها؟ غير أن المحاصرين يرفضون أي اتفاق ويتسلحون خفية لنصب كمين للأعداء ينتصبون فوق الأسوار، تاركين وراءهم أطفالهم ونساءهم وكل من أقعدتهم الشيخوخة، وهم أنفسهم ذاهبون لمرافقة آريس وباياس أثينا المذهبين والمرتدين ملابس مذهبة والمدججين بالأسلحة، عظيمين ورائعين بارزين كما هو شأن الآلهة، وإذ يبدو الرجال من حولهم كالأقزام وعند وصول الجنود المكسوين بالنحاس اللامع، إلى المكان المحدد للكمين، بالقرب من نهر، ترتاده القطعان للارتواء، احتموا تاركين بعيدا عنهم، مراقبين لترصد الأعداء [..].

وفي هذا الوصف الذي سيعد مثالا تاريخيا ، نلاحظ بوضوح محاكاة الرسوم Mimesis Picturale ويظهر فيها في شكل " مزدوج السرد"، وصف عمليّة صنع الدرع وبث الروح في مشهد مرسوم على هذا الدرع، ونلمس لجوءا مستمرا إلى بلاغة الجمال Rhetorique de l'esthetique والتفضيلي (Superlatif) ويتضح ذلك من خلال الإشارة إلى نوعيّة المعادن المستعملة (" الذهب الثمين، الفضة" كما يتّضح من خلال تقييم العمل المنجز لفكرة عالمة ومتقنة، ومن خلال تقسيم تشكيلاته، كما تتراكم النعوت المادحة (" اللامعة الرائعة الجميلة" "الجميل") لتؤكّد الأمر نفسه .

ويستمر تقليد الوصف الملحمي في الرواية :

Les Ethiopiques d'heliodore, Daphnis et Chloe de Longus, les aventures de Leucippe et de Clitophon d'Achille Tatius...

إذ لازالت تولي اهتماما كبيرا بالأوصاف التحسينيّة، وإن لم تتنكر للوصف التوثيقي وخاصة ماتعلق منه بالمناظر الطبيعيّة (8)، تعرض تلك الأوصاف التحسينيّة المنظر الطبيعي وكأنه مكان مثالي بالإستناد إلى مكان تصويري Un Pictural locus(9) ونورد ههنا مثالين مقتطفين أولهما من :

Les aventures de Leucippe et de Clitophon (p875/876).

وثانيهما من Daphis et chloe(P796):

2 ـ كنت إذن أدور حول المدينة، وألاحظ على الخصوص النذر؛ زرعت تلك الرياض المكسوة زهورا بانتظام بارع تحت الأوراق، منها النرجس والورود والرياحين... ويتوسط مرج اللوحة جدول يتفجّر من الأرض فائرا من ناحية لينساب فوق الأشجار الملتفة من ناحية أخرى [...]".

3ـ "بليسبوس Lesbos، توجد مدينة ميتيلين Mytilene، مدينة كبيرة جميلة ، تتخللها قنوات يلج عبرها البحر، وتزينها جسور من الحجارة البيضاء المصقولة.. وكأننا نرى جزيرة لا مدينة، على بعد مائتي غلوات تقريبا من مدينة ميتيلين هذه، تقع أرض رجل غني،ويالها من منظر رائع : تلال ملأى بالصيد، سهول خصبة تزدان بالقمح، وفي الأسفل يخفق البحر فوق شاطئ ممتدّ من الرمال الناعمة.

ولإدراك تكرار مثل هذا الوصف ، ينبغي معرفة تأثير النماذج البلاغيّة التقليديّة على الكتاب، إذ إن التقليد البلاغي القديم قد كون لذاته، حسب رأي كيورتيوس (E.R.Curtius)(10)، رصيدا من الأمكنة المشتركة (Loci communis) يمكن أن يوظفها الخطباء ورجال القضاء والبلاغيون ؛ ويجب فهم كلمة Locus(المكان) على أنها تعني الرصيد الموضوعاتي من المستندات اللازمة للموضوع. أما عن الصفة المشتركة (Communis) فهي

تعني العموميّة Generalite والشمول وبقاء هذه المستندات.

إن الاستخدام المستمر لهذه الأمكنة المشتركة، قد مهد لوضع دراسات حول المستندات Traite de topiques التي سمحت عن طريق إجراءات التحويل باستعمال هذه المستندات النمطيّة في حالات خاصّة، وحين توفرت الشروط من: تخطيط واستخدام مستمر وإمكانية الاستعمال، أمكن عندئذ تكوين "نماذج" للتفكير وللتعبير: "[...] إن المعرفة الجيدة بأجزاء البلاغة الدالة على الأساليب الخاصة بوصف المنظر الطبيعي هي أمر مهم إذن، و ما نعثر عليه في النشأة الأولى، هو الخطاب القضائي ولقد ميزت نظريّة البرهان، منذ أرسطو، بين الأدلة الجاهزة المجردة من كل تزييف (أي تلك التي يجدها الخطيب جاهزة كالقوانين والشهود والعقود والاعترافات والقسم وغيرها وماعليه إلا استعمالها كما هي) وبين الأدلة المصطنعة التي ينبغي للخطيب أن يبتدعها بنفسه[...] فيعتمد في ذلك على البلاغة القديمةوما تتضمنه من مقولات عامة أو أماكن مبتدعة (Loci inventionis) بعضها خاص بالأشياء والبعض الآخر خاص بالأشخاص، فما يتعلق بالأشخاص يتمثل في البحث عن أصلهم ووطنهم وجنسهم وأعمارهم وتربيتهم وما إلى ذلك؛ أما ما يتعلق بالأشياء (Argumenta a re) فيكون إجابة عن الأسئلة التالية: أين؟ متى؟ كيف؟ وهلم جرا.

إن تقسيم هذه المتعلقات أمر معقد جدا، ولكن ما يهمنا نحن هو فقط معرفة ما يناسب السؤال أين؟ هو الظرف الزماني Argumentum a tempore. الأول (أين؟) يهدف إلى إقامة براهين على طبيعة المكان الذي وقع فيه الحدث، هل كان مكانا جبليا أم مكانا مسطحا؟ بريا أم بحريا، مزروعا أم لا؟ مأهولاً بالناس أم لا؟ أما الثاني (متى؟) فهو يقابل الأول تماما، ويهدف إلى تحديد زمن الحدث، في أي فصل من فصول السنة، وفي أي ساعة من النهار؟

وبما أن بلاغة المدح (L'eloquence épidictique)هي التي أقيمت مقام كل من البلاغة القضائيّة والسياسيّة، فإن الوصف المنتج للمدح (مدح الأمكنة والأبنية)، المهتم إذن بالتزيين والمتفنن فيه، وهو الذي فرض وجوده بتجاوز النصوص الملحميّة إلى النصوص التاريخيّة متخذا شكل(Prosographie) وهو وصف جسماني لكائنات حية، وشكل طوبوغرافي (Topographie) وهو وصف ما كان جامدا. وبمقتضى تطور تاريخي معقد، لن نفصل فيه، احتكرت القرون الوسطى وما بعدها حتى القرن 17 في النصوص الروائيّة البطوليّة - الظريفة (Honoré d'urfé, la calprénède,Melle de scudery) على التقليد البلاغي القديم. واتخذ هذا الإرث شكل Topoi(صور جاهزة وأشكال تفكير أو تعبير) "قولب" الكتابة الملحميّة والروائيّة إذ أسس لنظريّة الأشكال الأدبيّة (11).

وينبغي هنا أن نشير إلى أننا داخل مضمون ثقافي لم تتضح فيه بعد المفاهيم التالية: المؤلف - الأصالة - الملكية، بوصفها "أفكار أدبيّة" بالمعنى الذي ينسبه لهاAdrian Marino(12) لذلك كان على المؤلف إذن، أن يقدم نفسه "بتواضع وتحفظ"، مع بقائه مخلصا وفيا لنماذج أبنية النصوص المتعارف عليها. ومن ثم أصبح إتقان الوصف يعني في الواقع، القدرة على الاستجابة لأفق انتظار مؤسس بشكل محكم (13).

ومن بين المعطيات الجاهزة الملزمة، يوجد المنتزه "Lieu de plaisance "Le locus amoenus، كما يوضح ذلك موقف البلاغي ليباريوس(Libarius) حين قال، وهو يحذو حذو الوصف القديم المذكور آنفا: "[...]" إن ما يمتعنا هو تلك الجداول والمزارع والحدائق، والنسيم العليل والأزهار وتغريد الطيور".

كما يشهد النص التالي على إخلاص أونوري دورفي (Honoré d'Urfé) للوصف القديم إذ كان نصه هذا في وصفه لبلاد اللينيون. Lignon، في مؤلفه L'Astrée، صدى للوصف التقليدي القديم.

3 - " بالقرب من مدينة ليون القديمة، ومن الجهة الغربية، تقع منطقة Forezالتي تنعم بكل ما ندر في باقي بلاد الغول، بالرغم من صغر مساحتها، ولأنها تنقسم إلى سهول وجبال جلها خصب ومعتدل المناخ، فإن التربة فيها قادرة على إنتاج كل ما يشتهيه الفلاح [...] تنساب الجداول العديدة، في أماكن مختلفة، لتبل السهل بمياهها الصافية [...] غير أن من أجملها جدول اللينبون الذي يتدفق متثنيا عبر ذلك السهل، تمتاز ضفافه بظلال رطبة

ممتعة جدا، تبعد عن النفس الضجر، وتدويها أصداء الأصوات المنبعثة من حناجر مختلف الطيور التي تعج بها الحقول المسيّجة المجاورة، وينابيعها البالغة البرودة والصفاء، تدعو للشرب من كان يشكو ظمأ."

إن وصف الطبيعة نشأ من المسندات إليها Topiques المتعلقة بالخطاب القضائي وخطاب المدح، وقد غزا الأدب عبر المنتزه Locus amoenus. حدث هذا الأمر منذ فبرجيل (Virgile) و اعتمادا على مثال سابق لدى هوميروس (Homère) فإن تعديل الخطاب يبين أنه يمكن لمضمونه ألا يتغير على السياق الذي يوضع فيه.

ويشرح رولان بارت (Barthes) (14):

إن المنظر الطبيعي منفصل عن المكان، لأن وظيفته تتمثل في تكوين علامة كونية خاصة بالطبيعة، إذ المنظر الطبيعي هو علامة ثقافيّة للطبيعة".

ويمكن أن نعد مثالا هوميريا من هذا النوع أصلا للخطاب:

(4) وحين بلغ هيرميس(Hermès) الجزيرة، في آخر العالم، خرج مشيا من البحر البنفسجي ووصل إلى البرثم اتجه نحو المغارة الكبيرة التي اتخذها إلهة الغابات ذات الخصل المشبوكة، مسكنا لها. وجد الإلهة بالقرب من موقدها حيث تلتهب نار كبيرة تنبعث منها رائحة الأرز الزافر، وأدخنة السندروس فتعطر الجزيرة كلها. ولقد نبتت حول المغارة أحراش كثيفة من حور وسرو عطر، تأوي إليها الطيور الضخمة والبوم والصقور والغربان الصاخبة، وعلى حافة التلة، تبسط كرمة قوية أفنانها المزدانة بالعناقيد، وتصطف أربعة ينابيع متجاورة لتصب مياهها الصافية المتموجة عبر السهول الناعمة في كل اتجاه حيث ينضر البقدونس وزهر البنفسج. وما من إله يدنو من الأماكن إلا ويقع أسير جمالها الساحر!".

إن التأثير الشديد للطوبو Toposلا ينحصر في القرون الوسطى الأوروبيّة وإنما يتعداها، فحكاية كحكاية السندباد القديمة جدا والتي أدمجت فيما بعد في ألف ليلة وليلة، تشتمل هي أيضا على بعض من الوصف النموذجي ومنذ بدايتها وانطلاقا من العقار الذي اكتشفه السندباد البري، نلمس هذا الوصف المعهود حين توصف تلك الأماكن الفردوسيّة (نسيم عذب، تناغم الأصوات والآلات الموسيقية...). كما أن معظم الجزر، التي مر بها السندباد البحري في أثناء أسفاره متشابهة، وجزيرة الرحلة الأولى والرحلة الخامسة وصفتا بالشكل النموذجي الذي ورد في وصف جزيرة الرحلة الثانية:

5 - [...] ألقتنا المقادير على جزيرة مليحة كثيرة الأشجار، يانعة الثمار، مفتحة الأزهار، مترنمة الأطيار، صافية الأنهار [...] طلعت إلى الجزيرة مع جملة من طلع، وجلست على عين ماء صاف بين الأشجار، وكان معي شيء من المآكل فجلست في هذا المكان آكل ما قسم الله لي، وقد طاب النسيم بذلك المكان، وصفا لي الوقت فأخذتني سنة من النوم فارتحت في ذلك المكان، واستغرقت في النوم، وتلذذت بذلك النسيم الطيب والروائح الزكيّة(15).

إن مثل هذه الأماكن الساحرة تؤكّد طبعا سرد الرحلات، لكنه ينبغي التنبيه إلى الاستخدام الدائم للمنتزه في حكاية يطغى عليها السرد ويقل فيها الوصف، ولا ريب في أنه يمكن اعتبار هذا الأمر كأحد أقدم تجليات الخطاب البلاغي، والتساؤل عمّا إذا كان من الجائز عده تأثيرا من الأوديسيّة.

إن هذا المثال الذي نادرا ما يذكر، يدل بالخصوص على أنه بالرغم من طغيان المحور التعاقبي التاريخي للأحداث على الشعريّة - بوصفها نظريّة للسرد - فإنها تقبل بمحور آخر مظهري ودائم والمكوّن من سلسلة عائمة من أشكال الوصف (16). على كل، حافظ هذا الوصف، منذ زمن بعيد، على وضع خاص، تمثل ظهوره في نصوص مختلف الأنواع والطبوع وقد تجلى هذا الأمر بشكل غريب على صعيد الموضوعات، وكمثال على ذلك نشير إلى وصف الحديقة في الرسالة الحادية عشرة من الجزء الرابع من هلوييز الجديدة (La nouvelle héloise):

" عندما دخلت ذلك البستان المزعوم أنعشني إحساس بالرطوبة، بعثت إلى خيالي بالقدر الذي بعثت به إلى جوارحي ظلال غامضة، وخضرة حية متحركة، وأزهار متناثرة في كل اتجاه، وخرير المياه الجارية، وتغريد ألف طائر لكنني اعتقدت، في الوقت ذاته أنني كنت أرى المكان الأكثر إيحاشا والأكثر عزلة في الطبيعة، وبدا لي أنني أول مخلوق يلج هذا ا لخلاء، كنت مشدوها، متأثرا، مسلوب العقل من مشهد غير متوقع، وقفت برهة دون حراك من

فرط تعجبي ثم صحت في حماسة عفوية :آه يا تنيان!آه يا خوان فرنادز! يا جولي! إن منتهى العالم في متناول أيديكم!"

لقد وجد رولانس Roelens(17) مثل هذا النموذج المؤثرفي المحاورات الفلسفيّة أيضا، بخاصة منها محاورات القرنين الثاني عشر والثامن عشر، حيث وظف المنتزه Locus Amoenus كمنظر خلفي يساعد على إجراء مناقشة الأفكار (راجع L'héxameron rustique (18)،

تغيب طبعا وظيفة الإيهام التمثيلي في مثل هذا الوصف، وإن بقيت له الوظيفة الجماليّة، وقد أشار بارت إلى هذا الأمر:"[...] لقد كان للوصف منذ زمن بعيد، وظيفة جمالية، [...]ويضيف اعتمادا على كيورتيس، أن الوصف ابتعد في زمن ما عن الواقع والمعقول، لذا ورد وصف شجر الزيتون ووصف الأسود في بلاد الجليد، وتسويغ هذا الأمر مرتبط بشروط النوع الوصفي لا بمعطيات المرجع Le référent: إن قواعد نوع الخطاب هي التي تملي قوانينه.

الإحالات:

* دانيال دارتيز ولوسيان دي روبنبري شخصيتان في رواية الأوهام الضائعة للكاتب الفرنسي أونوري دي بالزاك (1799ـ 1850) وقد ألف هذا الروائي ما يقارب خمسين رواية ومجموعة قصصية وتعد الأوهام الضائعة أطول رواية (1837).(المترجمة).

1- Les illusions perdues.ed. Folio.p.227/228.
2- Greimas (Algirdas-Jules), Courtès: dictionnairé raisonne de la théorie du langage.vol.1.Paris Hachette.1979.p.93.
3- Unités discursives.p.407.
4- Greimas - Courtès, dictionnaire raisonné de la théorie du langage.Vol.2.1986.
*- Hamon (philippe) qu'est ce qu'une description? in poétique n°12. Paris Seuil
- 1973 : un discours contraint, in poétique n° 16. Paris, le Seuil.
- 1975: Clausules, in poétique n°24. Paris, le Seuil
- 1981: introduction à l'analyse du descriptif,Paris, Hachette.
5- Bonnefis (Philippe) le discripteur melancolique, in la Description. coll. P.U.F, Lille. ed. Universitaires.1974.p:117.

* اهتمّ بهذا الباب الأول الباحث أندريه بيتي جان بخاصة.

6- Debray- Genette R.La pierre descriptive, in Poétique, n°- 43, Paris. Le Seuil.1980.p:296.
7- Homère. L'Illiade. chant 18.p: 424/428.

8ـ يشير باختين إلى أن الوصف المتعلق بالمناظر الطبيعيّة وبالمدن وبالعمران، موجود في الرواية الإغريقيّة، كأنه تمهيد لنشأة أدب الرحلات. 1978. ص. 241.

9ـ استخدام نظمته الرواية الجديدة مع بعض الاختلافات النسبية منها :1ـ تنوع السندات المتمثلة في اللوحات طبعا وفي البطاقات البريديّة والإعلانات والقسيمات أيضا 2ـ ضياع الرهان الجمالي 3ـ خلل مرجعي، إذ غالبا ما يحتار القارئ فيما إذا كان الوصف بصدد إعادة إنتاج موجود صوري أو أنه بصدد بناء مرجع جديد.

10- Curtius E.R. La litterature Européenne et le moyen- age.Paris P.U.F. 1956.

** مصطلح Topique يعني تقليديا، موضوع البحث أو مجاله، استنادا إلى اشتقاقه من كلمة Topos اليونانيّة التي تعني "مكان"، ولكنها تعني في الأدب موضوعا أو فكرة أساسية (المترجمة).

11ـ لهذا، نجد الحجج المتعلقة بالزمن وبالأشياء في أدبية القرون الوسطى. كان بإمكان وصف الطبيعة الارتباط أيضا بنظرية إبداع خطاب المدح، لأن الأساس في هذا النوع هو المدح، ومن بين الأشياء الجديرة بالمدح كذلك : الأماكن التي تجري فيها الأحداث، نستطيع أن نمدح جمال هذه

الأماكن ونمدح خصبها وطيب هوائها..Quintillien 3-7-27 ولقد طورت السفسطائيّة الجديدة على الخصوص، الوصف الذي مارسته على الطبيعة ..Curtius 1956.p.238

12- يتعلق الأمر بمجموعة من الأنظمة المبنيّة والمنفتحة والمرتبة والمتلاحمة تصنف تحت مجموعات أصغر من نوع : "الجنس" و"المدرسة" و"الحركة" (Adrien Marino 1977).

13- راجع الفن الشعري لبوالو..Boileau 1676 الذي لا يكون الوصف عنده إلا تحسينياً، ولا ينبغي له أن يخرج عن إطار السرد الملحمي

14- Barthes.R..L'ancienne rhetorique in communications n 16 Paris le Seuil 1970 p 208

15- ألف ليلة وليلة. المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعية. الجزائر 1988. 3: 400

16- Barthes R 1970, p.216

17- Roeleon.M. La description inaugurale dans le dialogue philosophique au 17 et 18 siecles,in litterature n 18, Paris Larousse 1975

18- La Mothe le vayer (françois) 1588/1672 l'hexameron rustique



الأبعاد الرمزيّة والفنية للتراث في الرواية العربية

توظيف التراث في الرواية العربيّة

الرواية التونسية الحديثة نموذجا

جلول عزونة

I. ما هو التراث؟ (1)

1 ـ إن التراث، أي تراث هو ذاكرة الشعوب، وهو التاريخ في حالة صيرورة، وهو الماضي الذي نحتاج إليه في حاضرنا.

وهذا التعريف ينبع من طبيعة الأزمة الحضارية التي يعيشها مجتمعنا العربي الإسلامي وحالة التبعية للغرب. ونحن إذ نطرح مسألة التراث الآن وبشكل حاد أحيانا فذلك لأنّنا أمام حالة غزو حضاري ولأنّنا نريد أن نحافظ على ذواتنا، وأن نكون نحن ولنعرف من نكون بطريقة أفضل حتى يكون حوارنا مع الآخر أنجع.

ولكن هذا التعريف "الدفاعي" المفروض علينا، قد يجب تجاوزه واقتراح تعريف أجد، فلا يمكن أن نقتصر في تعريفنا للتراث على ما يلي : "أن نأخذ من تركتنا التي تركها لنا آباؤنا لنرمم به ذواتنا الآن" (2).

بل يجب أن يكون للتعريف منحى أوسع وأشمل ونقديا بصفة أكثر جلاء : "التراث هو الثقافة بمعناها الواسع في ثوابتها ومتحركاتها، ويكون من الخطإ الفادح الفصل بين النحن والتراث. فأهمية التراث تكمن في تنامي الوعي بالماضي والحاضر معا وعندئذ تصبح كل الجوانب مفيدة في التجربة بما فيها الجوانب السلبية لأنّه لايمكن أن نفصل ماضينا وتراثنا عن التجربة الإنسانية ككل وبالخصوص لايمكن فصل التراث الإسلامي عن تراث البشرية" (3).

نعم هناك تراث انساني مستنير لابد من استلهامه كما أن هناك جوانب كثيرة من تراثنا العربي الإسلامي تحتوي على جوانب سلبية لابد من تجاوزها وغربلتها ونقدها أي لابد من تجاوز محاولات التوفيق أوالتلفيق والخروج من الحلقات المفرغة والخلط عند الفكر اليساري العربي والقومي منه بالخصوص بين المنهج والمنهج المطبق وذلك عند محاولة إسقاط المناهج الغربية على المجتمع العربي الإسلامي من خلال صيرورة المجتمع الأوروبي. وعند التردد بين : كيف نحقق التراث أو كيف نعيد بناء التراث؟ وبين : كيف نثور ذلك التراث ونثور عليه؟ (4).

2 ـ ومع هذا نحن نؤكد على أهمية الذاكرة للفرد والمجموعة معا في تحديد درجة الذكاء أولا وفي تحديد الهوية ثانيا وفي القدرة على فرض الذات والتحاور مع الآخر ثالثا. وهذا العنصر الأخير ـ حسب رأينا ـ من أخطر التحديات التي يمكن أن تواجه الفرد أوالمجموعة في الآن نفسه.

وانطلاقا من كل ما ذكرنا لابد ونحن نتناول محور الرواية العربية المعاصرة والتراث من وضع بعض النقاط على الحروف :

ـ أولا، نحن ضد كل أنواع الإسقاطات التاريخية على واقعنا الحالي.

نعم يمكن كتابة روايات أو مسرحيات أونصوص مستلهمة من التاريخ، وهذا مشاع منذ جرجي زيدان ورواياته وربما عند من جاء قبله أو بعده من كتاب (ملحم كرم...)، كما يمكن استعمال أطر تاريخية وأعلام قدامى لطرح إشكاليات معاصرة وهذا المنحى ظهر في أوروبا في ثلاثينات وأربعينات القرن العشرين عند كتاب من أمثال ... Eco Giraudoux, Cocteau, Anouith,Sartre,Camus

وعندنا في تونس لدى المسعدي وصلاح الدين بوجاه في مدونة الإعتراف والأسرار (5) وفرج الحوار، وعز الدين المدني في مسرحياته العديدة (6) وفي نصوصه السرديّة (7) وإبراهيم الدرغوثي وفي مصر، جمال الغيطاني...

ونحن نقر بطرافة هذا التمشي وبالإمكانيات العديدة التي أتاحها والمسالك الجديدة التي فتحها وبالخصوص توظيف الأدب الشعبي من حكايات وأشعار وأمثال ونكت وطرائف وكذلك من أساطير، ولكننا نعتقد كذلك عكس ما ذهبنا إليه سابقا (8) أن هذا المنهج في كتابة الرواية أعطانا انطباعا ـ بعد الإنبهار الأول به وجدته القاطعة مع الإنبهار بالغرب وأساليبه ـ بالتكرار وإعادة نفس الأساليب وبالتالي الإنغلاق على الذات والهروب من مشاكل الحاضر وإدارة الظهر لها والإنغماس في أطر ماضية وأزمنة غابرة وإشكاليات تجاوزها الزمن، وهي وإن تفسر كظاهرة طبيعية أمام تردي الواقع المعاش وتعميق التبعية في كل الميادين للغرب وتنامي شعورالإحباط لدى أمم بكاملها أمام زحف العولمة المفروضة عليها بدون أدنى مشاركة منها لا في تصورها ولا في آلياتها ولا في التمتع بإنجازاتها ونتائجها ـ إن تفسيرها هين وهو الإرتداد على الذات والبحث فيها عن جوانب ثقافية صلبة ومضيئة تكون ملاذا وسكينة، ولكن هذه الظاهرة قد تكون ذات أخطار عديدة على حاضر الإبداع ومستقبله، فقد تكون تدرجت به وبنا في ممرات غير نافذة (في زنقة) وقد تكون قدمت لنا ولا تزال تقدم حلولا إبداعية، براقة ولكن إلى حين، وإبداعا يشبع ذواتنا رضاء عن أنفسنا ولكنه قد يكون كنوع من المخدرات تديم غيبوبتنا عن أنفسنا وعن العالم وتزيد في غربتنا وتعمق ما يفصلنا عن الحضارة الحالية الغربية، وتفوت علينا وقتا ثمينا لكي نساهم ـ ولو بتواضع ـ في كينونة البشرية وصراعها من أجل البقاء والتفوق. خصوصا وأن هذا التمشي قد يلتقي جوهريا مع إرادة خفية ومعلنة في الآن نفسه من طرف الغير الغربي تتمثل في بحثه المتهافت اللاهث عن نوع من الفلكلور في أدبنا وإنتاجنا الإبداعي.

ـ ثانيا : ونحن ضد النظرة الإستشراقية الأنتروبولوجية لذواتنا.

قد نفهم ديمومة هذه النظرة منذ ما يربو على القرنين عند المستشرقين والغربيين عموما لكل ما هو غير غربي وكل ما هو شرقي، تلك النظرة الإقزوتية (Exotique) الحالمة والتي تحول الواقع تحويلا مطلقا فتضفي عليه ألوانا وسحرا غير موجودين أصلا وهي نظرة لها مبرراتها من جهة الآخر الغربي الباحث عن المفارق والغريب والبعيد والعجيب، ولكنها مرفوضة من طرفنا خصوصا إذا تبنينا نحن هذه النظرة، فتكون نظرتنا لأنفسنا وتراثنا هي نظرة غير أصيلة ولا أصلية وإنما هي نظرة الآخر نتبناها منه نزولا عند رغبته ويكون إنتاجنا لا لرغبة كامنة فينا ولا للتعبير عن ذواتنا كما نريد وكما يجب أن يكون بل تلبية لرغبة الآخر واستجابة لطلبات السوق وقيم الإستهلاك وقوانين العرض والطلب وتسويق منتوجنا في الخارج.

وكم رأينا في هذا الصدد من أفلام وكتب وقصص وروايات إلخ..

وإن كان هذا مرغوبا فيه في التسويق لإنتاجنا وللسياحة جلبا للعملة الصعبة وإحداثا لمواطن الشغل والرزق فإنّه غير مرغوب فيه إبداعا وفي ميدان الرواية بالخصوص، لأنّ في ذلك الوبال ولن يكون إبداعنا إلا صدى باهتا لرغبة المتعة والإستهلاك لدى الآخر...

مثله مثل اللوحات التي كانت ترسمها فادية وهي نمطية بحتة تبيعها للدكاكين الذين يتعاطون السياحة حتى تكسب بعض المال لتستطيع مواصلة تعليمها، وهي لوحات لاتتطلب لاجهدا كثيرا ولا خيالا ولا إبداعا، بل هي خطوط وألوان تعيدها بنفس الطريقة كل مرة فيها الشمس وكثبان الرمال والقباب والنخل والجمال والشطوط. بينما تواصل بالتوازي تعلم فن الرسم في معهد الفنون الجميلة لتتقن الفن وتبدع حقا (9).

3 ـ لكل هذا نقول إن التراث هو ما هو حي معنا وفينا، وهو فهم عصري متجاوز لما طرح من قبل، وهذا الفهم الجديد ينطلق من نظرة ديالكتيكية تلتقي مع المعاصرة وما بعد المعاصرة وتتجاوز المفهوم الضيق للتراث وكيفية استغلاله في إبداعنا الروائي.

فالتراث ليس استحضارا للماضي ولا صبه دفعة واحدة في مجريات رواية ما، وإنما نحن نعتقد أن الروايات العربية، والتونسيّة منها بالخصوص، الموغلة في الحداثة والتجريب، لا التجريب الببغائي وإنما التجريب النابع من واقعنا وذواتنا (10) هي روايات توظف التراث التوظيف الصحيح والعميق، لا التوظيف السطحي والفولكلوري. وهنا أريد أن أتخذ أربع روايات تونسية كنموذج لما قدمته من قناعات وتصورات فنية لكتابة الرواية العربية الحديثة وكيفية تعاملها مع التراث، وهذه الروايات الأربع منغرسة في واقع اليوم انغراسا وأحداثها تدور هذه الأيام أو بصورة ارتدادية إلى سنوات خلت قليلة، قد لا تتجاوز العقد

أوالعقدين من الزمن وهي بهذا قد لايكون بينها وبين التراث، في مفهومه المتداول على أقل تقدير، أية صلة، وإن كانت صلتها به عميقة أصيلة حسب رؤيتنا وحسب ما قدمناه في منطلق هذا البحث.

وهذه الروايات هي :

1 ـ ليلة الليالي : حسن بن عثمان، سراس للنشر (2000)، 160 صفحة.

2 ـ مرافئ الجليد، محمد جابلي، دار آفاق للنشر والتوزيع، 2000، 165 صفحة.

3 ـ وقائع المدينة الغريبة، عبد الجبار العش، (طبع على نفقة المؤلف)، 2000، 214 صفحة.

4 ـ في انتظار الحياة، كمال الزغباني، أديكوب للنشر والتوزيع، 260 صفحة.

II . تناول التراث في الروايات الأربع المذكورة :

جاء في ورقة عمل ندوتنا هذه أن الرواية العربية "حركة دافعة لكل تغاير وتغيير". ومن هذا المعنى جاءت الرواية العربية اليوم تنبذ الإسقاطات المصطنعة على واقع اليوم، وتدير ظهرها لمن يتبنى منا نظرة الآخر لنا وتنبذ كذلك اللهاث وراء موضات الغرب في الرواية، وتعلن أنها تريد أن تكون لها ذاتيتها وأسلوبها ومنهجها انطلاقا من تربتنا ومرحلتنا وثقافتنا ذات الجذور العميقة والتطلعات العالمية في آن، (11) وأن هذا الهاجس الأساسي لدى روائيينا ليس تطبيقا لنظرية الإنعكاس، انعكاس الواقع على الأثر الأدبي والتأثير فيه، بل هو توق متجدد للتجديد والتفرد.

أ ـ ليلة الليالي لحسن بن عثمان :

إن رواية ليلة الليالي عبارة عن "فلاش باك" كبير، يمتد من ص. 12 إلى ص. 124 أي على امتداد 112 صفحة من جملة 160 صفحة لكامل الرواية.

وكل ما في أغلب صفحات الرواية هو ما يقصه يوسف على زوجته المقعدة من جراء حادث سيارة، واسم هذه الزوجة شهرزاد، كانت تستعد للقيام بدور شهرزاد في فيلم اسمه ليلة الليالي :

"وهو دور امرأة تفقد أطفالها الذكور الثلاثة في حادث سيارة، على إثر ذلك الحادث تصاب في نطقها وبصرها وشمها ورجليها. تغدو طريحة الفراش، طوع زوج يواسيها بالحكايات عن وجوده الملتبس في الدنيا، وعن آثامه، وعن خيانته لأصله وفصله، ويقص عليها تفاصيل قرينه المسمى هلال الأحد، وسعيه للإيقاع بفتاة تصغره بثلاثين سنة تسمى زبيدة!"(12).

ونعلم في آخر نفس الصفحة وفي الصفحة الموالية أن الأوهام تختلط بالحقائق "وتمحى فيها الحدود بين الخيالي والواقعي" وأن الشخصين يوسف وهلال قد يكونان شخصا واحدا "يتناوب بين التخفي والتجلي على دورين وحكايتين في حكاية واحدة".

في رواية حسن بن عثمان هناك شخصية شهرزاد التراثية ولكنها هنا غيرها هناك، ففي الكتاب التراثي هي التي تقص وهي التي توجه الأحداث وتؤخر الأمور وتمتلك ناصية الملك شهريار شيئا فشيئا وشهرزاد عند حسن بن عثمان لاتفعل شيئا، هي معقدة عمياء تستمع لحكايات وحكايات أخرى متداخلة في الأولى، هي شهرزاد سلبية تماما لم يبق لها الحادث الذي تعرضت له إلا متعة السماع للحكايات، هي شهرزاد الأزمنة الحديثة، لم تعد بطلة حكايات بل هي الا ـ بطلة عهود التردي وعهود القصص الحديث كما عرفناها في ما أطلق عليه في أوروبا في النصف الثاني من القرن العشرين : الرواية الجديدة Le Nouveau Roman.

إن حسن بن عثمان في رواية ليلة الليالي ينطلق من التراث العربي الإسلامي في الأثر الرمز : ألف ليلة وليلة ولكن لكي يترك التراث جانبا وبسرعة حتى يستطيع الاشتغال على زمنه ومشاكله وبطرق سرد جديدة متجددة قوامها الدوران على الذات في نوع من متاهة القص تستمد تقنياتها من آخر ما توصل إليه الفن السينمائي العالمي والفن الروائي في شرق الأرض وفي غربها.

وزمانه هذا لم يعد زمن القيم والبطولات والملاحم بل هو زمن الرداءة وانقلاب القيم وحسن بن عثمان يلخص كل هذا بكلمة واحدة : الخيانة، فهذه الرواية تمجد الخيانة وتتغنى بها وتعتبرها أعلى درجات الذكاء والنجاح وآخر سلم الرقي في عصرنا هذا (صفحات : 10، 12، 72و79 إلخ).

والمثال الثاني الذي نقف عنده في هذه الرواية هو استغلال المؤلف لأسطورة من تراثنا الجديد في تونس

وأعني بذلك أسطورة الحبيب بورقيبة، فبورقيبة حتى قبل وفاته، تضاربت الآراء حوله وحول تقييم دوره الوطني والسياسي، زمن الكفاح ضد الإستعمار وزمن بناء الدولة التونسية، فعند تناول تجربته في الكتب أوالدراسات والمقالات والبرامج الإذاعية والتلفزية ينقسم الناس بين الإعجاب الكبير به وبين التخوين.

وحسن بن عثمان في ليلة الليالي يتناول بطريقة قصصية نفس المشكل عبر معاناة أحد أبطاله ممن انتمى لأطفال بورقيبة، تلك المؤسسة التي كانت ترعى اللقطاء ومجهولي النسب وهذه المعاناة فيها تجاذب كبير بين الإعتراف بالجميل لبورقيبة المصلح الإجتماعي والتقزز منه والنقمة عليه لأنّه تجرأ فصدم المجتمع وقيمه القديمة المتأصلة فيه.

إن حسن بن عثمان في روايته هذه أراد سبر أعماق المهمشين في مجتمعنا اليوم "اللقطاء والأيتام والمنبوذين، جميع المجروحين في وجودهم" (13).

ولكن تقديم هؤلاء التعساء يتم بكثير من السخرية والضحك وأحيانا بنوع من اللامبالاة والسذاجة المحببة يذكرنا بأسلوب صنع اللّه إبراهيم في رواية : اللجنة (14) وسخريته من كوكا كولا.

فبن عثمان يقوم في الفصل التاسع المعنون : ليلة الأسماء بالسخرية من فرج الجامعي، الشاذ جنسيا (ص.82) ويسخر من عالم الفنانين (ص. 88 و125) فهذا الألسني السخيف بارع في التفريق بين الحروف والأصوات ولكنه عاجز عن التفريق بين يده وفرج إمرأة (ص.143).

وإذن فحسن بن عثمان ينطلق من التراث ليتجاوز بسرعة ويغير معطياته بل يقلبها رأسا على عقب وهمه لا الالتفات إلى الماضي بل فهم الحاضر واستشراف المستقبل.

فشهرزاد ممثلة مشلولة أضاعت فرصة عمرها في القيام بفيلم قد يغير مسار حياتها، وهارون الرشيد مسخ فإذا به الحبيب بورقيبة يلتقط اللقطاء من الشارع ويرعاهم ومع ما يتبع ذلك من مشاعر متضاربة تقبع في الأنفس وفي المجتمع.

ب ـ عبد الجبار العش وروايته : وقائع المدينة الغريبة

يلح عبد الجبار العش، مثله مثل حسن بن عثمان وربما بشكل أكثر مأساوية على التفاهة والرداءة اللتين أصابتا المدينة عند ظهور المرض الخبيث وانتشاره بشكل مفزع والمتمثل في تحجر النصف السفلي للمرء وانغراسه في المكان الذي هو فيه زمن ظهور المرض مما أدّى إلى تشوه وجه المدينة بما أحدثوه من مراحيض للمرضى وما حفروه من قنوات لتصريف المياه المتعفنة وما أدخل ذلك من مظهر مقزز قضى على كل جمال بالمدينة وما تبع من انتشار روائح الغائط والبول المتعفنة في فضاء كل الأمكنة.

وفكرة المسخ هذه معلومة في الأدب الروائي العالمي منذ أوائل الروايات التي ظهرت على البسيطة واعني بها رواية المسوخ للكاتب الشمال الإفريقي أبيليوس المادوري في القرن الثاني بعد المسيح.

ونحن نعرف عدد القصص التي جاءت في ألف ليلة وليلة وفيها من المسخ أشكال وألوان وبالخصوص المسخ حجرا، فمنذ الليالي الأولى إلى آخر الجزء الرابع وإلى غاية ليلة 982، نجد المسخ متواترا (15). ولكن المسخ الذي يعنينا ويذكرنا بمسخ رواية عبد الجبار العش نجده أولا في آخر الليلة السابعة وأول الليلة الثامنة (من الجزء الأول من ألف ليلة وليلة) "وقال : الشاب : "كيف لا أبكي وهذه حالتي. ومد يده إلى أذياله فرفعها فإذا بنصفه التحتاني إلى قدميه حجر، ومن سترته إلى شعر رأسه بشر". وفي ص.32 "وتكلمت بكلام لا أفهمه وقالت : جعل اللّه بسحري نصفك حجرا ونصفك الآخر بشرا، فصرت كما ترى، وبقيت لا أقوم ولا أقعد ولا أنا ميت ولا أنا حي..." (16). وسواء تذكر عبد الجبار العش، صاحب جائزة كومار الذهبية لسنة 2000 للرواية، ألف ليلة وليلة أو هو مجرد توارد خواطر فإننا لا يمكن أن نعد هذا الإتفاق في منطلق الرواية وجوهرها مجرد صدفة ولكنه اتفاق واع أو غير واع بحضور التراث بصفة عامة في مخيلتنا والتراث القصصي بشكل أخص، ولكن هذا الحضور لا ينقص من قيمة ابتكار العش شيئا، لأنّ رواية العش هي عبارة عن كاريكاتور ساخر وعملاق للرداءة الطاغية في زمننا هذا وفي بلادنا ومن هنا كان النقد اللاذع لكل مظاهر الحياة العامة والخاصة، العامة في افتقاد الحرية لأنّ المدينة كلها مراقبة، فمحافظ الشرطة يظهر منذ أول الرواية، والمخبر كان دائم الحضور، والحياة الخاصة تتمثل أساسا في طغيان ظاهرة التفكير الخرافي والأسطوري والديني بمعناه الظلامي الرجعي، وكثرة الحروز والتعامل السحري مع الأشياء، مما أدى إلى الانتحار الجماعي قبل يومين من ظهور المرض العضال لأن:

"عالمكم... زمنكم... خراء" مثلما كتبه المنتحرون وظهر

بشكل واضح على شاشات التلفزيون.

إن عالم عبد الجبار العش بغريبه وعجيبه لمما ينغرس في واقع اليوم، وفي منطلق هذا القرن وهذه الألفية، وفي نطاق العولمة التي أظهرت وما تزال هشاشة الإنسان بمفهومه النبيل والقديم ووشك سقوط الإنسانية في منحدرات لا قاع لها في ظل قيم فردانية، أنانية. إن سوداوية هذه الرواية وجو التشاؤم الذي يسيطر عليها، رغم السخرية الواضحة التي تتخلل مشاهدها، لمما يهيئ لمستقبل أظلم، وهذا النوع من الكتابة يندرج رغم شكله وتقطيعه الكلاسيكي نوعا ما، في جوهر الكتابة الحديثة والتي هي في قطيعة مع الكتابة القديمة، فنحن إزاء رواية جديدة متجاوزة للتراث بمفهومه القديم ولكنها في قلب التراث بمفهومه الواسع الذي أشرنا إليه في منطلق بحثنا.

ج-رواية كمال الزغباني، في انتظار الحياة :

لن نتوقف في هذه الرواية إلا عند عنصر وحيد رغم ثراء الرواية وهو عنصر القرية الرحم، وذلك حسب رأينا ما يجعل موضوع الهوية جوهر التراث. فالذكرى التي حملها كل من عيسى واسماعيل عن قريتهما الشراقة في طوايا ذاكرتهما تمثل الإنغراس الحقيقي والملجأ الآمن والشحنة العاطفية التي مكنتهما من تجاوز المحبطات والعراقيل في حياتهما الطالبية والمهنية والعاطفية. إن وصف الشراقة ومقبرتها وعيون مائها واغتسال نسائها فيها ومراقبة الطفل إياهن واكتشاف جمال الأجساد، ومقارنة ذلك بتدهور بيئة قابس جراء التصنيع ونضوب ماء الشراقة وجنون إسماعيل، وما طرأ على العباد والبلاد من تطور المفاهيم وانقلاب للقيم، ولعل كل ذلك يدل على حجم المأساة المتمثل في إقدام جمال على قتل أبيه في آخر الرواية.

ولكن القرية تبقى ببهائها في الذاكرة، ولعل ذل الأب وما تبع ذلك من امتهان ابنته للرذيلة وغض طرفه عنها بل وتقبله لأموالها لإرضاء حاجاته المتزايدة للخمر إلا لأنّه ترك إباء القرية وهاجر منها (ص. 92) وهجرها.

فالقرية هي الجمال والرحم والملجأ والملاذ وهي التي تعطي للحياة طعمها وللنفس توازنها وللمتحطم لملمة كبريائه. فالتراث هنا مجسم في القرية أي الأصل والأصالة والمنبت ومنطلق الأحلام والمرقد الأخير أي كل الحياة بحلوها ومرها ونجاحاتها وانكساراتها وبهرجها وزيفها.

نحملها معنا أنّى سرنا تمثل البوصلة الوحيدة التي تضمن عدم ضياعنا وتدفع ذكرياتها التصميم في ما نعزم عليه وتعطينا القوة والسعادة في عالم كل ما فيه ينهار ويتفتت وينقلب.

د- رواية محمد الجابلي : مرافئ الجليد :

قد يعجب من قرأ رواية محمد الجابلي الحائزة على جائزة كومار للرواية الأولى لسنة 2000 حشوها في بحث عن توظيف التراث في الرواية العربية، والواضح والجلي أن الرواية تتم أحداثها في العصر الحاضر وهي تنحو منحى الرواية البوليسة في تسلسل أحداثها وفي بعض ما يحصل فيها. وهي تتفرق في عدة عواصم عربية وغربية.

ولكن التراث حاضر في هذه الرواية بشكل غير مباشر وذلك في موقف راقية، الطالبة التونسية المهاجرة والتي بعد فشلها في تونس، تتعرف على "مسترجون"، وقد توخى طريقة جديدة في الجوسسة لدراسة المجتمعات ومعرفة أعماقها فينتقل من بغداد إلى بيروت فالقاهرة ثم فينيسيا.

تستدرجه راقية فإذا به عاجز جنسيا معها، فتنتقم منه ومن عجزه أي عريه، عري الآخر (ص. 152)، عري الإنسان الجديد الذي يبشر به الأمريكان، الشيطان، المرتزق والذي لادين له إلا المال، وإذا بمسترجون "بطل مزعوم" (ص. 156). وإذا بغداد وبيروت وتونس ترمز لشعوبها صاحبة الحضارات التاريخية العميقة ولتجاربها. يقول محمد الجابلي في خاتمة اللقاء الذي انتظم حول روايته في نادي حسين بوزيان الطالبي يوم غرة مارس 2002 : "إن موضوع روايتي هوالعولمة، والبطل أمريكي ولكنه مهزوم مأزوم لأنّ أمريكا تريد السيطرة على العالم بالقوة ودون تحضير عميق لذلك وهي ستفشل لأن الشعوب التي تريد أن تسيطر عليها شعوب لها حضاراتها والسيطرة عليها بالبساطة والسطحية التي تتخيلها أمريكا.

إن الثقافة والإبداع هما ما تبقى لنا لنقاوم العولمة. إن راقية طالبة مهاجرة ولكنها تحمل الوطن في حقيبتها ومعها وبذلك ستهزم الأمريكي، ومقولة فوكوياما بنهاية التاريخ كذبة كبيرة..."

"ومن الأكيد أن راقية تختزن سمات في طبيعتها لعلها من أعماق أسطورية المرأة الشرقية : كأن تجمع بتلقائيّة بين متناقضات شتى فتنصهر تلك النقائض لتكون راقية

متعددة تعددا يحير الرجال فهي تبدو في وقار الملكات فتخالها، بلقيس أو زنوبيا أو الكاهنة أو عليسة. واحدة منهن أطردت من عرشها فاختبأت في "بار" (ص. 139).

لهذا فهي تعري مسترجون جنسيا وتفضح عجزه ولكنها كذلك في الصفحات الأخيرة من الرواية، "تسعى إلى كشف عري آخر" ..." (ص. 152) عري المرتزقة وعري الرجال الفارغين حسب تعبير "أليوت" (ص. 153) (17).

III. الخاتمة :

هكذا نرى، من خلال هذه الروايات العربيّة التونسيّة كيف يوظف التراث، لا بمفهومه القديم والضيق، ولكن بمفهوم أشمل وألصق بالواقع، مما جعل هذه الروايات تكون في الآن نفسه حديثة جدا وأصيلة جدا لأن الأصالة ليست التشبث بالماضي بل في النظر للمستقبل انطلاقا من المعطيات الذاتية ومساهمة في معترك الحياة وصراعها بنظرة تجاوزيّة دائما وإلا أصبح التراث معرقلا وثقيلا وحملا يعوق التقدم ويرهن المستقبل. وإعادة كتابة التراث أو إعادة النظر فيه وفي مفهومه هو توجّه نحو البحث عن منطلقات جديدة وعن شكل من الأشكال الجديدة للرواية العربيّة المعاصرة.

الإحالات :

أـ حول ليلة الليالي لحسن بن عثمان :

* باسم المكي، الخيانة في ليلة الليالي، الكتابة والتجاوز مجلة الحياة الثقافيّة عدد119، س. 25 نوفمبر 2000 من ص. 134إلى ص.137.
* نور الدين بن الطيب، ليلة الليالي أو رواية الجيل الضائع، الشروق، 18 ماي 2000 ص. 23.
* يوسف القعيد، ليلة الليالي، شهرزاد عندما تتوقف عن الحكي، أخبار الأدب (مصر) 27 أوت 2000 ص. 35 (انظر التعليق عن هذه الدراسة، الصباح، 5 سبتمر 2000).
* حوار مع حسن بن عثمان قام به رحيم جماعي الحرية ، الملحق الثقافي، 21 مارس 2002، ص .6.
* محاضرة زهرة الجلاصي، قدر الشخصيّة التاريخيّة في المتخيل الروائي، رواية ليلة الليالي لحسن بن عثمان نموذجا، ملتقى النص والتاريخ كلية الآداب بالقيروان، 8 مارس 2002.
* Kamel Ben Ouanes, Histoire de deux destins paralleles. La nuit des nuits de Hassen Ben Othman, Le Temp,17 Mai 2000,p.8.
* Habib Salha,la Nuit des Nuits de Hassan Ben Othman...Elle n'est pas blanche,la presse.26 novembre 2001,p.10.

بـ وقائع المدينة الغريبة لعبد الجبار العش :

* جلال الطويبي، المكبوت السياسي في رواية وقائع المدينة الغريبة، الشعب، 21 أفريل 2001، ص. 18.
* استجواب لعبد الجبار العش من طرف نور الدين بالطيب، الشروق، 5 أفريل 2001، ص. 14و15.
* Habib Salha, les pieges de la modernite,la Presse de Tunisie (Chronique d'une ville etrange)

ج-رواية كمال الزغباني :

* كمال الشيحاوي، في انتظار الحياة، لكمال الزغباني، سارد يلعب بتشابه مصائر شخصياته المختلفة، الصحافة، 6 ماي 2001، ص. 8.
* سمير بوعزيز، في انتظار الحياة، الوحدة، 2 نوفمبر 2001 ص 10.
* نبيل سليمان(سوريا)، كمال الزغباني يكتب الرواية التي تشق بحرا، الشروق، 28 فيفري 2002، ص .13.
* محمد الجابلي، رواية في انتظار الحياة، لكمال الزغباني، مجلة الحياة الثقافية، عدد134 أفريل2002، من ص .116 إلى ص .121.

د-رواية محمد الجابلي، مرافئ الجليد :

* كمال الزغباني، هذه الرواية، (ضمن الرواية) من ص. 161 إلى ص. 165، وأعاد نشر هذه الدراسة بالحياة الثقافيّة، س. 26 عدد 127، أفريل 2001 تحت عنوان : جحيم الأسئلة في مرافئ الجليد.
* قراءة في مرافئ الجليد، لمحمد جابلي، بقلم محمد الهادي بن صالح ، مجلة قصص، عدد 115، جانفي مارس 2001.
* فاطمة بن فضيلة، قراءة خاصة في مرافئ الجليد لمحمد الجابلي، الحرية ، الملحق الثقافي، 18 أكتوبر 2001، ص .7.
*Habib Salha, le café dans le roman de Mohamed Jebballi les ports de neige, un haut lieu romanesque, la Presse.

البيت الوطن بين الواقع والرمز
في كتاب "حملة تفتيش أوراق شخصية" للطيفة الزيات

كمال الشيحاوي

I. المقدمة :

يدرج أغلب الدارسين كتب السيرة الذاتيّة ضمن الأدب المرجعي وذلك في مقابل الأدب التخييلي وحجتهم في ذلك أنه طالما يوجد ميثاق سير ذاتي (والمصطلح "لفيليب لوجون") يؤكد على تطابق بين المؤلف والسارد والشخصيّة، فإن كاتب السيرة الذاتيّة ملتزم مبدئيا بالوفاء، لشروط العقد المرجعي وعليه فإن نصه يسعى إلى ترجمة حياته الشخصيّة وما حف بها من أحداث وما شهدته من تحولات، وهو ما يعرضه أي النص للمساءلة والتحقق من مدى المطابقة بينه وبين الواقع، ولكن ما يجعل الأمر إشكاليا، هو أن أكثر كتب السيرة الذاتيّة، وإن أعلنت التزامها ببنود الميثاق السير ذاتي، إلا أنها توسلت بأساليب وتقنيات فنية وجماليّة، استعارتها من الأدب التخييلي، وتفسير ذلك يرجع أولا إلى ما عرفه هذا الجنس الكتابي من تطور ألحقه نسبيا بفن الرواية حتى صار النقاد يتحدثون عن سير ذاتية روائيّة، أو رواية سيرة ذاتيّة. وثانيا إلى أن أغلب كتاب هذا الجنس السردي (ولنقل الذين تميّزوا في كتابته) هم ممن مارسوا من قبل الكتابة الأدبيّة بمختلف أجناسها، من شعر ورواية ومسرح وغير ذلك وهو ما يجعلهم حريصين على نجاح سيرهم الذاتيّة في رواية حياتهم والشهادة على عصرهم دون التضحية بالشروط الفنية والجمالية لجنس الأثر الذي يكتبونه، بحكم أن مادته الأصليّة هي اللّغة، وإنه مشدود إلى السرد ومدفوع بوعي أو بغير وعي إلى ممارسة أساليبه وتقنياته، وأكثرهم من المهرة فيه من هؤلاء الكتاب نجد المصريّة لطيفة الزيات في مؤلفها السير ذاتي "حملة تفتيش، أوراق شخصيّة" وهو كتاب يستجيب للمقاييس التي وضعها أغلب المنظرين لجنس السيرة الذاتيّة ويربكها في نفس الوقت، فالكاتبة لا تروي سيرة حياتها بالشكل التقليدي الذي يعتمد على سرد الأحداث. كبيرها وصغيرها وفقا لترتيب وقوعها، بل تمكنت من استنباط شكل سردي حديث يتلاعب بالزمن ويكسر خطّيته وتعاقبيته ويصبغ على الأحداث والمواقف وخصوصا الأمكنة دلالات رمزيّة عميقة، مثل فضاء البيت بمختلف تمظهراته والتي كانت للطيفة الزيات علاقة وجدانيّة وتاريخيّة مركبة معه.

فلكأن الكاتبة لا تعرض على القارئ سيرتها الذاتيّة وقد تمكنت من معرفتها بشكل نهائي وكامل بل تدفعه لمشاركتها (عبر التأويل) رحلة بحثها عن ذاتها. لهذه الأسباب اخترنا البحث في موضوع البيت الوطن بين الواقع والرمز، في سيرة لطيفة الزيات "حملة تفتيش" وذلك لما لاحظناه من حضور قوى للبيت والوطن في كتابها بمرجعياتهما الواقعيّة وحقل دلالاتهما الرمزي، وقد شجعنا على هذا البحث أيضا ما توقفنا عنده من إشارات في الكتاب، تصرح الكاتبة في بعضها بالقيمة الرمزيّة والوجوديّة للبيت في حياتها كأنّ تقول مثلا ص 28: "كان البيت القديم قدري وميراثي وكان بيت سيدي بشر صنعي واختياري وربما لأن الإثنين شكلا جزءا من كياني وربما لأني انتميت إلى الإثنين بنفس المقدار ولم أتوصل إلى ترجيح أحدهما على الآخر، ترجيحا نهائياً، اختل سير حياتي".

وما نطمح إليه في هذا البحث، بالإضافة إلى تحليل مختلف الأبعاد الرمزيّة للبيت والوطن في مؤلف لطيفة الزيات هو المشاركة ولو بمجهود متواضع في الجدل

المتواصل حول خصوصيّة السيرة الذاتيّة النسويّة، ومنها خصوصيّة الأدب النسوي عموما.

وقد انطلقنا في تحليل مستويات رمزيّة البيت ، مع محاولة تأويل دلالات هذه الرمزيّة، ثم قمنا بنفس العمل مع رمزيّة الوطن، وقد كان فصلنا لهما فصلا إجرائيّا لا ينكر اتصالهما وقد بينا المشترك الرمزي بين البيت والوطن في مؤلف لطيفة الزيات "أوراق شخصيّة". وانتهينا إلى مجموعة من الاستنتاجات كانت دافعا لنا لإظهار ما تتميّز به السيرة الذاتيّة النسويّة، عن الرجاليّة، لا في إطار تمجيد أو تهميش الأدب النسوي عموما بل في سياق رؤية تقوم على مبدأ الاختلاف بعيدا عن أشكال المفاضلة وخلفياتها الأيديولوجيّة سواء في وجهها الرجالي المحافظ أو النسوي المتطرّف.

II. رمزيّة البيت في كتاب "حملة تفتيش أوراق شخصيّة":

المتأمل في عناوين أعمال لطيفة الزيات وهي "الباب المفتوح" روايتها الأولى الصادرة سنة 1960 و" صاحب البيت" وهي رواية أخرى يشير إليها الناقد "صبري حافظ" في معرض ذكره لأعمال الكاتبة يلحظ دون شك ،أن البيت ، والعناصر المرتبطة به مثل الباب، تشكل هاجسا مركزيا في تجربة لطيفة الزيات الأدبيّة. وهذا ليس مستغربا في مسار مناضلة وكاتبة سعت طوال حياتها إلى تحرير المرأة مما مارسه البيت التقليدي على المرأة من تدجين واستلاب وكبت بفعل ثقافة ذكوريّة متسلطة حولت البيت إلى سجن، ومما يؤكد هذا التوجه الأصيل في مسار لطيفة الزيات ما تقوله الناقدة فريال جبوري غزول، عن رواية "الباب المفتوح" "بطلة رواية " "الباب المفتوح" بنت من الطبقة الوسطى، تنتهي الرواية بتحررها وذلك عندما يتطابق وعيها الوطني مع وعيها الطبقي ووعيها النسوي، وعلاقة ليلى بطلة رواية "الباب المفتوح" بالبيت، ثم بالوطن لا تختلف عن علاقة لطيفة الزيات بهما، وهو ما سنسعى إلى تحليله، من خلال نص أوراق شخصيّة، باحثين في المستويات الدلاليّة والرمزيّة للبيت والوطن كما تجلت في هذا الكتاب وفي علاقتهما بالواقع على اعتبار أن الفضاء المكاني بمختلف وجوهه يؤثر في تطور مسار الشخصيّة.

يؤكد الكثير من النقاد على أهميّة البداية في الأعمال الأدبيّة ذات المنزع الروائي خاصّة وذلك لتأثيرها القوي في القارئ ومدى نجاحها في استدراجه وإغوائه بمواصلة القراءة أو إرجائها أو الامتناع عنها. لذلك يحرص الكتاب على اختيار فواتح قوية لنصوصهم وذات تأثير حاسم ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا، وتقديرنا أن كاتب السيرة الذاتيّة أميل إلى البداية بأكثر الأحداث أو الموضوعات إثارة وأهمية في حياته بل لعله وغالبا ما يحدث ذلك إن تلميحا أو تصريحا . يذكر الدافع أوالدوافع التي جعلته يبادر بكتابة سيرة حياته، وفي مفتتح نص أوراق شخصيّة، تصرح لطيفة الزيات (وهي تشير إلى حالة احتضار أخيها) أجلس لأكتب، أدفع الموت عني فيما يبدو أنه سيرة ذاتية لا يكتب لها الاكتمال (ص 6 من الكتاب). في هذا المستوى لا يعنينا البحث في موضوع الموت باعتباره من الدوافع الوجوديّة لكتابة السيرة الذاتيّة كما يؤكد ذلك "قوسدورف" و"جورج ماي" حيث يشير "ماي" إلى أن كاتب السيرة الذاتيّة يرغب في تثبيت الماضي المنفلت".

ولكن يهمنا تحليل **ارتباط** كتابة السيرة الذاتيّة بالبيت كفضاء مكاني وتفسير **انتقال الكاتبة** في لحظة موت أخيها في ماي 1983 إلى زمن ولادتها سنة 1923 ومنه إلى ماضي عائلتها وأطوار طفولتها الذي يمتد الحديث عنه واستعادته بشكل بارز على أكثر من خمسين صفحة (أي حوالي ثلث المؤلف) وهي مساحة سرديّة كبيرة كما هو جلي.

أ- الرمزيّة النفسيّة للبيت :

ففيما يخص اختيار البيت كفضاء مكاني للكتابة يمكن التأمل بداية في بعض المعاني الرمزيّة للبيت، باعتبار أنه يوحي بالإستقرار والثبات، وهي حالة تستجيب لدافع الكتابة السير ذاتيّة عند لطيفة الزيات في دفع الموت، بماهو حالة ستنقلها من الاستقرار إلى المجهول، ارتباط البيت بالشدة والصلابة. يحمل في ذاته معنى الديمومة إذا قسناها بحياة الإنسان العابر ولم يكن تقديس البشر للبيت لذاته ، بل باعتباره رمزا للمركز أوالبؤرة التي تتجمع فيها طاقة روحية ولذلك تراهم اتخذوها على حد قول " مرسيا إلياد" "أداة توسلوا بها لتحقيق غاية معينة هي حماية أنفسهم وأمواتهم".

فالبيت الذي إتخذته لطيفة الزيات مكانا للكتابة يمنحها شعورا بالإطمئنان والراحة والثبات ولقد سعت إلى تقوية

هذا الشعور ومعاضدته عبر استعادة الميلاد والطفولة وذاكرة العائلة ومسار حياتها كله، وليس غريبا أن تبدأ بطفولتها، لا لأنها من عادة كتاب السيرة غالبا، بل لأن استحضار الطفولة في فترات تمريض أخيها، واستحضار بيت الطفولة خاصّة، يدل على رغبة طفوليّة في العودة إلى الرحم، أي إلى ما قبل الوعي بالحياة وبالموت، وهي بذلك لا تدفع الموت عنها بل تنساه تماما، لتتجدد وتعود طفلة عبر الكتابة ولتعيد (بالكتابة أيضا) بناء بيتها القديم الذي لم يعد له أثر في الواقع وفي هذا السياق يقول " غاستون باشلار"في مؤلفه " جماليات المكان"" بيت الطفولة هو مكان الألفة ومركز تكييف الخيال وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكره ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللّذين كان يوفرهما لنا"، ويفسر" إيريك فورم" في مؤلفه "اللغة المنسيّة" مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير"، قصة النبي يونس على أنها تعبر عن تجربة حميمة واحدة وهي سعي يونس كرمز للإنسان، على أن يكون بحالة إحتماء وانعزال سعيدا في ملاذ أمين وبعيدا عن الموت، فبطن الحوت هو الرحم الذي يعيد الإنسان إلى ما قبل البداية".

هكذا إذن نفهم بعد تحليل المستوى الأول من المستويات الرمزيّة للبيت في مؤلف لطيفة زيات، انه يحمل رمزيّة الثبات الذي يقاوم تغير الموت وهو فضاء الذاكرة التي تهرب بها إلى الطفولة، منطقة البراءة والدهشة والنعيم الفردوسي كما يصفها جون جاك روسو في اعترافاته.

ومما يشير إلى التذاذها بعمليّة التذكر قولها "ومازالت صور بيتنا القديم محفورة في ذاكرتي ، ورائحة قدمه العطنة تملأ كياني رغم إنقضاء فترة طويلة على إزالته ص7 " وهنا نلحظ كيف تقترن القدامة بالقداسة في تعبيرها عن الارتواء برائحة البيت العطنة، فكأننا أمام طقس ديني وهو ما يؤكده "مرسيا إلياد" في مؤلفه "المقدس والعادي " حين يقول ص 41 "ذلك أن ثمة أمكنة تبقى متميزة ، تبقى مختلفة عن سواها اختلافا كيفيا : موطن الولادة، منبت الحب الأول أو الشارع أو المدينة الأجنبيّة الأولى التي يزورها المرء في صباه. إن هذه الأمكنة تحتفظ حتى في نظر الإنسان اللاّمتدين، بصفة إستثنائيّة صفة وحيدة، إنها هي الأمكنة المقدسة لعالمه الخاص، كما لو أن هذا الكائن اللامتدين كان قد تمتع بوحي صادر عن واقع مغاير للواقع الذي يسهم فيه بتجربته اليوميّة".

ولا يظهر استمتاعها باستحضار فضاء الطفولة في وصفها لمدينة دمياط التي ولدت فيها (بأنها ترقد في حضن النيل والبحر الأبيض المتوسط) وهو وصف تشكل فيه الصورة الشعريّة امتداداً لمعاني الثبات والخلود، إذ النهر والبحر من رموز الديمومة، بل يمتد الاستماع إلى استعادة تاريخ البيت وتاريخ العائلة الأرستقراطي، ووصف أجزاء البيت من أجنحة وغرف وحدائق ومقاعد وأرائك. ودقة الوصف تعكس رغبة في إعادة بناء البيت بالكتابة.

ب ـ الرمزيّة السوسيوثقافية للبيت :

عندما تبدأ الكاتبة في رواية فصول من طفولة والدها عبر لسان جدتها فإنها تنتقل بنا إلى بناء مستوى ثان من مستويات رمزيّة البيت ، وهي الرمزيّة السوسيوثقافيّة فإن أكدت الإشارات السابقة أننا في بيت ارستقراطي لإحدى العائلات المصريّة الغنية، فإن أجواء طفولة الوالد كانت تعلة للدلالة على البنية التقليديّة البطريكيّة التي تحكم البيت، فنظام العلاقات والقيم الذي تحكم البيت تحتفل بالذكورة تقول ص 12 ": والأب لا يردع والرجال لا يستحون يشاكسون الولد إن كف عن مشاكستهم يتعجلون فيه الذكر " والاشارات الدالة على حضور المرأة تؤكد أن أهل البيت من النساء شبه محجوبات عن الضيوف والرجال وكل ما يحدث من صخب وسهر وغير ذلك، وهن برعاية الولد الذكر يمضين كل وقتهن، أما البقية فنساء من الجواري الحبشيات والشغالات، فيهن من الحريم ومن الفاجرات ، وبعضهن من الصبايا يأتين من آخر البلد كما جاء في الصفحة(13)يتردد على البيت ليعاكسن الولد وهن فقيرات كما وردت الاشارة إلى ذلك في نفس الصفحة : ينحشرن في طابور الجبرة الذي يتردد على البيت كل صباح يتزودن بالماء العذب من حنفية البئر التي ليس لها في البلد مثيل".

ولا نظن أن هذا المشهد الذي تنقلنا إليه لطيفة الزيات قد استحضرته للدلالة على الوضع المادي للعائلة الذي تدهور كثيرا، فهي لم تكن من النساء المفاخرات بأصولهن الأرستقراطيّة بل إنها تذكره للدلالة على أن الفضاء الهندسي والمعماري للبيت لم يكن سوى تعبير عن الثقافة الرجاليّة المتحكمة فيه فثلث البيت كان لنسائه أما ثلثاه فللرجال، ولضيوفهم من الرجال والنساء ولسهراتهم ومتعهم. وهو ما تؤكده الباحثة السوسيولوجيّة " تراكي زناد" بقولها: إن الدار العربي، مثلا كفضاء من فضاءات

السكن في البلاد العربيّة تجسد في هندستها سطوة القيم الرجاليّة ، والوضعيّة الدونيّة للمرأة فلكأن لطيفة الزيات وهي تصف البيت القديم تفضح أسراره عبر الكتابة عنه ووصف ما كان يحدث فيه وتفك مغالق هذا العالم وحجبه التي حرمت من دخولها وهي طفلة محسوبة على النساء.

ج-رمزيّة الثعبان والسطح والحلم :

ولم تكن حكاية الثعبان، سوى للدلالة على منع المرأة من مجاوزة غرفتها أو المساحة المخصصة لها.

تقول الكاتبة ص 24 من الكتاب :

"ولا أعتقد أن أهلي قد بذلوا أية محاولة جادة للتخلّص من الثعبان، وعلى كل فقد ولدت والثعبان ينفرد دون أدنى إزعاج بالسلم الخشبي المؤدي إلى السطح وأني في أمان طالما لم أحاول صعود السلم واعتلاء السطح فالثعبان لا يخرج عن دائرة السلم ولا يزعج إلاّ من يزعجه ويطؤها".

وفي السياق الرمزي الذي يحيط بالبيت وعناصره فإن الثعبان يتخذ بلا شك دلالة رمزيّة، فهو علامة المنع من ارتكاب خطيئة تجاوز الحد المسموح به، ولكنه يحمل أيضا كما جاء في القصص والأساطير رمزيّة الإغراء، إذ تقول الكاتبة في نفس الصفحة وكان الأمر في طفولتي أمرا مثيرا للضيق، فقد تحتم عليّ خوفا من الثعبان أن أتسلل إلى السطح كل مرة من نافذة جدتي ... وتطلب هذا بالطبع أن أناور وأحاور لأتسلل أخيرا إلى السطح الذي أحببته في طفولتي أكثر مما أحببت الحديقة".

لقد اقترن البيت في ذاكرة لطيفة الزيات الطفلة بالأمان وكان رمزا للثبات والحماية ودالا على نظام قيم وعادات رجاليّة ، تستعجل الذكورة وتسعد بها، ولا تنظر إلى المرأة إلا في دائرة ما توفره من خدمة عائليّة، أو امتاعيّة بحسب مراتبها الإجتماعيّة ولكنها أحست وحدست بما يمارسه من كبت وتدجين ، فكان السطح وهو رمزيا نقطة التقاء بين المحدود والمطلق فضاء يملؤها شعورا بالحرية والانطلاق وشكل جسرا تعبر من خلاله بعيونها حدود البيت وأسواره لتتعرف على دمياط ومن خلال دمياط على مصر. تقول ص 25 من الكتاب: "في السطح أنطلق وأضحك وأغني دون أن تحاصرني أصداء ضحكي وغنائي وحوائط البيت العتيق تردد صداها."

وفي هذا السياق تشير الكاتبة إلى أنها تنقلت إلى عديد المساكن والمنازل بل حتى السجن وزنازينه كانت تعتبر بمثابة المساكن بالنسبة إليها.

غير أنها تصرح ص 28 من الكاتب : ولكن الغريب أني حين أفكر في البيت بمعنى البيت تندرج كل هذه المساكن في ذهني كمجرد منازل وتتبقى حقيقة أن لا بيت لي وحقيقة أنه لم يكن لي في حياتي سوى بيتين، البيت القديم، والبيت الذي شمّعه رجال البوليس في صحراء سيدي بشر في مارس 1949" وتفسر هذا التمييز بين البيت والمنزل بقولها في نفس الصفحة كان البيت القديم قدري وميراثي وكان بيت سيدي بشر صنعي واختياري .

هذا التصريح أو البوح لعلاقة الشخصيّة بالمكان يدلنا على ضرب من الصراع النفسي والثقافي الذي خاضته بين البيت كعلامة على الثبات والمسكن كعلامة على التحول بين البيت القديم الذي صنعته بإرادتها الشخصيّة ومجمل المنازل والمساكن التي اضطرت للانتقال إليها سواء بسبب عمل الأب وتنقلاته أو وضع زوجها الذي كان مطاردا من قبل البوليس وما خلفه ذلك من تمزق وتشتت نفسي.

ولقد كشفت لطيفة الزيات في بقية الشاهد الذي ذكرنا ما يؤكد شعورها المرير بالإنفصال كضرورة لتحقيق ذاتها تقول: "وربما لأن الإثنين (تعني البيت، وبيت سيدي بشر) شكلا جزءا من كياني وربما لأني انتميت إلى الإثنين بنفس المقدار ولم أتوصل إلى ترجيح أحدهما على الآخر، ترجيحا نهائيا ، اختل سير حياتي، ص 28 فالبيت القديم، لم يكن ليسمح للشخصيّة بأن تحدده بصورة ذاتيّة حرة، فهو سابق عن ولادتها ووجودها، وهو من ثمة هويتها الجمعية، لكن الشخصية السير ذاتيّة ترغب في أن تكوّن لنفسها تاريخا، لذلك ذكرت أن بيت سيدي بشر "صنعي واختياري، فخروجها عن النموذج النسوي التقليدي الذي يريدها البيت القديم أن تكون عليه مثل أمها وجدتها، كان ضروريا لتحقق تميزها وفرادتها كشخصيّة جديدة ويمكن تأويل حلمها الذي روته، كخطاب رمزي دال على صعوبة ومشقة الخروج والتمرد الذي عبرت عنه بشعورها بالخوف من الضياع والعراء. ومن ثمة تسارع للبحث عن الطريق الذي يوصلها إلى غرفتها، وهي أي لطيفة زيات لا تخجل من التصريح

بأنها تلجأ إلى غرفتها في البيت القديم كلما شعرت باضطراب ما تقول ص 44من الكتاب" لم أكن أتلهف إلى العودة إلى البيت القديم إلاّ مرات قليلة وأنا مثقلة بجراح، وأنا راغبة في التقوقع والإنكماش أو في الدخول في شرنقتي الصيفيّة كما تعودت أن أسمي البيت القديم" ويؤكد "غاستون باشلار" هذا المعنى بالقول "إن ردود الفعل الإنسانيّة تجاه العش أو القوقعة مثلا لها صلة ببيت الطفولة ونقول الشيء ذاته عن ملامح وصفات مثل "المتناهي" في الصغر والمتناهي في الكبر، الداخل والخارج فهي ليست صفات هندسيّة بل ملامح ألفة وفي مؤلفه يتحدث باشلار عما يسميه بتعليق القراءة، أي أننا كقراء حين نقرأ مثلا وصفا لحجرة أو بيت نتوقف عن القراءة لنتذكر بيتنا وحجرتنا أي أن قراءة المكان في الأدب تجعلنا نعاود تذكر الطفولة".

تقول الباحثة " جليلة الطريطر في مؤلفها " مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي ص 133: " إن المكان في واقع الحياة ليس بقادر على أن ينطق من تلقائه بشيء أو أن يدل على شيء مخصص ولكن الراوي يعمل على إنطاق الفضاءات التي منها ينشئ عالمه فيخلق أطرا حسية جميلة مرة وقبيحة أخرى هادئة أو صاخبة كاملة أو مثالية وذلك هو جوهر الفن الخالص، إنه قادر بسحر استراتيجياته الجماليّة على أسطرة الواقع، إن هو حل نيه وحرره من صمته المطبق ونزع عنه حياده وأزاح اللاّمبالاة التي قد تحجب حقيقته، فشتان بين ما يوصف به المكان الواحد في كتب التاريخ أو الجغرافيا وما ينفجر به من دلالات في عالم القص الآسر" وهذا الشاهد يؤكده تحليلنا للأبعاد الرمزية للبيت، الذي حولته لطيفة الزيات بوعي (كما يظهر فيما تصرح به) وبغير وعي (كما ذهبنا في تأويله) من مكان محايد إلى دال رمزي بل إلى مولّد للرموز المتجاورة والمتناقضة أحيانا، ونعني بالرموز المتجاورة التي تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي مثل (الرحم، الأصل، الإطمئنان، الحماية، الخلود، الطفولة...) أما الرموز المتناقضة، فعندما يظهر البيت رمزا لتدجين المرأة، والإحتفال بالذكورة فيكون دالا على الضيق بالنسبة للمرأة وعلى الاتساع بالنسبة للرجال وتبلغ رمزيّة التناقض عند لطيفة زيات في تعاملها مع البيت، إلى أن يتحول هذا المكان، إلى مرفوض بما يوحي به من سجن ومرغوب فيه بل محلوم به باعتباره مصدر الحماية والطمأنينة والملجأ والخلاص لروحها

القلقة، وهو في هذا السياق رمز لجدليّة الطفولة والشيخوخة، الحياة والموت الماضي والحاضر، بل إن ترددها في علاقتها بالبيت يعكس أو يترجم عن تردد أعمق بين نزوعها للقوة، لامتلاك شخصيّة قويّة ملتزمة بقضية كبيرة تذوب فيها ذاتها الفردية وأنوثتها وميلها إلى الضعف والرقة والهشاشة، واكتشافها لحاجاتها كأنثى وكإمرأة للإطمئنان والسعادة. ألم تقل أن أحلى أيامها هي التي قضتها في البيت القديم وفي بيتها الزوجي في صحراء سيدي بشر - أي عندما كانت طفلة منتشية ببرائتها وزوجة سعيدة بزوجها وبما صنعته بإرادتها وأنها لمفارقة مدهشة أن يتحول البيت الذي سعت إلى التحرر منه، طوال مسيرتها النضالية إلى حلم جوهري في حياتها. ولكن نزول الدهشة من هذه المفارقة بالتحليل إذ لم تتمرد لطيفة الزيات على البيت في المطلق إذ كانت مؤمنة بأهميته في بناء الأسرة والمجتمع الجديدين ولكنها كانت ضد حياة المرأة " البيتوتيّة أي التي لا تتجاوز مشاغلها حدود البيت وتقديرنا أن حلمها بالبيت القديم واستعادتها له، يمكن أن يأوّل كتعويض أو عزاء نفسي عن المرارة أو ربما الفشل الذي شعرت به، فلم تنجح لطيفة الزيات لا على الصعيد الذاتي (أي الزواج - إذ طلقت مرتين) ولا على صعيد الموضوع السياسي إذ طوردت وسجنت وقد قاربت الستين وهي ترى كيف أن زعماء التحرير قد تنكروا لوعودهم بتحرير المرأة وتلوح بهذا المعنى ص 46 بالقول:

"أدرك الآن أني سعيت العمر لما هو مطلق، وإن المطلق قرين الموت فلا ديمومة ولا ثبات في حياة شيمتها التغير الدائب، أدرك الآن أن حبي كان ضياعا في الآخر، وأن جريمتي لا تغتفر لأني فعلت. فما من جريمة أفدح من جريمة وأد الذات ويداي ملوثتان".

د- الرمزيّة الحضاريّة للبيت :

إن استرجاع لطيفة الزيات للبيت القديم من جهة أخرى هو علامة التصاقها الحميمي بالأرض المصريّة وأصولها، فمنها تستمد الحماية والقوة أيضاً، وهكذا تلتبس النزعة القوميّة بالذاتيّة ويلتبس مشروع بناء الوطن والهوية المصرية بمشروع الكتابة عن الذات ورصد أحوالها الباطنيّة والظاهرة كما تقول "جليلة الطريطر ص 257 من مؤلفها.

وعلى كل فإنّ تناقض التأويلين لا يمنعان من اشتراكهما في الوظيفة النفسيّة التعويضيّة حيث يعتبر

فرويد أن عمليّة التذكر، أو العودة إلى الماضي تحتوي (في كل الحالات) قيمة علاجية وهو ما تؤكده الأسطورة عندما تؤدي عمليّة التذكر التي تتم مع الكاهن أو العراف أوالساحر إلى الشفاء.

كما لا تفوتنا الإشارة في هذا السياق إلى البعد الاجتماعي في رمزيّة البيت، إذ هو دال على نسب لطيفة الزيات العائلي، وقد كان ذكرها لتاريخ العائلة من باب تثبيت هذا النسب المهدد بالنسيان والضياع في فترة الثمانينات التي شهد فيها المجتمع المصري تحولات جذريّة قياسا بفترة ولادتها وشبابها أي الثلاثينات والأربعينات. فقد كانت لطيفة الزيات شاهدة بسيرتها على تحول حضاري للمجتمع المصري من مجتمع إقطاعي إلى مجتمع بورجوازي أو شبه بورجوازي، فشكّل البيت القديم الذي تهدم رمزا لهذه المرحلة التي تهدمت أيضا، والتي دفنت معها سيرة طفولتها وعائلتها فكانت الكتابة ضربا من الشهادة على هذه المرحلة، لم تخلُ من النزعة "النوستالجيّة" باعتبار تداخل الذاتي بالموضوعي في علاقتها بعلامة هذه المرحلة وهي البيت القديم ولكأنها باسترجاعه تسعى إلى حماية نسبها وأصلها من الضياع والتلاشي كما تسعى إلى لملمة ذاتها المتشظيّة والتي تبعثرت في المنازل التي اضطرت للانتقال لها والامساك بجزء من هويتها، إذ الهوية تتكون بالضرورة من الثابت والمتحول من الجماعي والمشترك ومن الذاتي، أي مما يصنع لنا. ومما نصنعه نحن أيضا.

III - رمزيّة الوطن في كتاب حملة تفتيش أوراق شخصيّة:

أ- الرمزيّة الرومانسيّة والسياسيّة للوطن:

يظهر الوطن في بداية السرد كفضاء أوسع من البيت القديم، فضاء مغر ولقد كشفت الساردة عن هذا العالم عبر سطح البيت، الذي منه تعرفت على دمياط ومن دمياط على مصر، تقول ص26 "ولا تُعدّ مصر هذا الشيء المجرد الذي لا أدركه بحواسي كليلة القدر التي انتظرها سنة بعد سنة في السطح".

ويظهر من ا لمعجم الذي استخدمته الكاتبة في وصف علاقتها بالوطن/ مصر/ ص 25 و26 (أراها وألمسها وأسمع نبضاتها وأشمها وأتذوقها وهي تتجسد لي في كل ما أحببت وكل ما أتحرق شوقا واستعجل الزمن لأرى وأحب" كثافة المفردات التي تحيل على الحواس، والمنزع الجنسي والشهواني الطاغي على هذه العلاقة فيما يوحي بأن تعلقها بالوطن كعالم منفتح على التجارب والأحلام يحررها من كبتها. والملاحظ أن الساردة كانت تتعرف على الوطن من خلال الطريق المؤدي إلى المدرسة، ثم من داخل الوسط المدرسي فالجامعي، ولئن ظهر وصف الوطن في تلك المرحلة الطفوليّة موجها بأحلام الطفولة الرومانسيّة، إلا أنه فيما بعد وعبر ما لاحظته وشهدته من مظاهرات دمويّة تعرفت من خلال أخويها على حقيقة أوضاع الوطن واتخذت موقفا. تقول ص 60 "عرفت أبعاد الموقف قبل أن يبدأ بأيام، تعلمت من أخويّ عبد الفتّاح ومحمد طبيعة الصراع الدائر على طول مصر وعرضها بين الشعب من ناحية وبين أحزاب الأقليات التي تخدم الملك والاحتلال البريطاني من ناحية، واخترت معهما وبهما الخندق الذي أقف فيه في هذا الصراع، ومع من تتوجه مشاعري وضد من".

وهكذا يحول الوطن، عن دلالته الرمزيّة الأولى، كفضاء مجرد من البيت القديم ليصبح في وعيها السياسي رهينة تحتاج إلى من يحررها من الإستعمار والأنظمة العميلة فبتحرره يتحقق التحرر الشامل. لكن (هزيمة 67) تعيدها إلى عاداتها الطفوليّة في الإختباء تقول ص (76) "فقدت الكلمات معانيها إذاك وأنا انسحب في ظلمة الغارة إلى الدور الأعلى حيث أسكن، ألجأ كالحيوان الجريح إلى جحري أكفن نفسي بالغطاء على السرير".

فالوطن الذي تحول إلى قضيّة مطلقة في حياتها يصاب بهزيمة كبرى، لتجد نفسها معه عاجزة عن الفهم والتحليل" ومن ثمة أجد نفسي في حدود رصد الأعرض" تقول ص 82 من الكتاب.

وبعد هذه الفترة التي لم تستطع فيها الكاتبة اكمال مشاريعها الروائيّة التي وصفت أجزاء منها في سيرتها، تعود لها حيويتها وتتجدد رغبتها في الارتطام بالحياة والاشتباك معها. تقول ص 92 "لو لم يكن 6 أكتوبر 1973 **(وهو تاريخ انتصار الجيش المصري على العدو الإسرائيلي واسترجاعه لسيناء) لما شعرت بالرغبة في كتابة هذه**

المذكرات أو برغبة في أي شيء كأن أعرف أن تربيتي السياسيّة تحولت على مر الزمان إلى سلوك ووجدان قد انقذتني من بعض الحفر الفرديّة التي ترديت فيها ومن كل الهزائم السياسيّة التي نكبت بها مصر ونكبت بها بالتالي"، بل إنها استطاعت أن تتجاوز أزماتها الشخصيّة (طلاقها الثاني، موت أخيها وموت زوج أختها) وذلك بالحضور بين الناس ومشاركتهم مشاغلهم، ولم تخلع الحداد إلا في اليوم الثالث لحرب أكتوبر، عندما سمعت بقصة استشهاد بطل من أبطال حرب أكتوبر تقول "ولفتني بعدها الرغبة العارمة في الخروج إلى الناس في التواجد مع أكبر عدد منهم في الشعور بالإنتماء والإعتداد كأني أنا التي أديت التحية لمصر".

وتصف الكاتبة بنبرة متصوفة الدرجة التي بلغتها من الوعي بتحررها حين تقول وهي في سيارة الشرطة لتودع السجن خلال الحملة التي أمر بها السادات " أجلس مرتخية في هدأة الليل في مقدمة عربة شرطة والضابط يبحث عن السجن ليودعني وما من أحد عاد يملك أن يسجنني وحريتي تلوح لي في آخر الطريق كاملة غير منقوصة تنتظر مني أن أمد يدي لأحتويها، ودموعي التي لا تنفرط وحريتي تلوح في آخر الطريق ص116.

ب ـ الرمزيّة الإيديولوجية :

لقد تحول الوطن في حركته الرمزيّة في فضاء دال على الاتساع والانطلاق والحريّة، في مرحلة الطفولة والمراهقة، إلى موضوع سياسي، ارتبطت به الكاتبة ارتباط العاشقة أو المتصوفة فنذرت حياتها لتحريره، فصار في رمزيته شبيها بها، إذ أنّ تحرّره من تحررها فاتخذ رمزيّة التحر، ولكنه تحول في فترات متباعدة من فضاء للحريّة إلى آلة للقمع والمطاردة ، فصار سجنا وزنزانة لمن حلموا بتحريره ولقد ازدادت هذه العلاقة تعقيدا وتشابكا، فالوطن الذي حولها إلى رمز من رموز النضال بل إلى أسطورة كما تقول ص 136 " عندما تفكر في الأمر الآن يخيل إليها أن الناس حولوها من إنسان إلى صورة حرصت على الإندماج في إطارها، إلى أسطورة حاولت أن تعيشها، جمد لديها مشاعرها كإمرأة وأنثى.

ج ـ الرمزيّة الحضارية :

إن وعي لطيفة الزيات بأن التحرر السياسي للوطن والتحرر الاجتماعي والاقتصادي للشعب المصري هو قاعدة التحرر الشامل بما في ذلك تحرر المرأة كان حاضرا في أثرها السير ذاتي وهو ما أصبغ على الوطن رمزيّة حضاريّة، فنهضته واستقلاله وانتصاراته وهزيمته سنة 1967و انتصاره في حرب 1973، لم تكن لها دلالات رمزيّة خاصّة بالإنسان المصري فحسب بل رمزيّة حضاريّة شاملة تخص العرب كلهم وحضارتهم.

IV ـ الثابت والمتحول في رمزيّة البيت والوطن في "أوراق شخصيّة" :

نستخلص من التحليل السابق أن ثمة دلالات رمزيّة ثابتة للبيت والوطن وأخرى متحولة فالثابت هو أن البيت مكان الألفة والحماية والسعادة، لذلك تتذكر عوالمه دائما وتهفو إليه وقد بينت أن انشدادها كان لبيتين محوريين هما بيت الطفولة (أي البيت القديم) وبيت صحراء سيدي بشر الذي صنعته وقضت فيه أحلى سنوات زواجها، أما المتحول في هذه الدلالة الرمزيّة فهو رفضها للبنية الثقافيّة الذكوريّة المدجنة للمرأة في هندسة البيت وظوابطه وقد ظهرت في البيت القديم تصريحا، وألمحت إليها في بيت الزوجية، عندما يتحول إلى فضاء شبيه ببيت الطفولة في ما يمارسه عليها من تدجين.

وهذه العلاقة بين الدلالة الثابتة ،والمتحولة، كانت جدلية في بعض مراحل حياتها إذ ساهمت في إكسابها وعيا سياسيا يتجاوز بها أسوار البيت إلى مجال الوطن الكبير ويحررها من نظام الثقافة المهيمنة الذي يريدها أن تكون مجرد كائن بيتي، لتصبح إمرأة مشاركة للرجل في الشارع والجامعة وساحات النضال الوطني والسياسي، ولتصير متساوية معه.

ولكن هذه الجدليّة التي اكسبتها وعيا سياسيا، خلفت في داخلها توترا وجروحا داخليّة عميقة، فخروجها في البيت من الوعي البيتي المطمئن كان أشبه بخروج حواء من الجنة من الفردوس إلى عالم الكون والفساد والشر والصراعات، وكان عقابها على ذلك نسيانها لأنوثتها وحاجاتها كإمرأة، وفشلها في مؤسسة الزواج، فضلا عما تعرضت له من آلام بسبب الإعتقالات المتكررة، وإحساسها العميق بالخيبة سواء على الصعيد السياسي العام أوعلى

صعيد ما ناضلت من أجله خصوصا في مجال تحرير المرأة والمجتمع فكان استعادتها للبيت القديم، وبيت صحراء سيدي بشر، وتفاصيل طفولتها ضربا من التعويض ومحاولة لتثبيت الماضي والشهادة عليه ولم تخرج رؤيتها للوطن عن هذه الجدليّة المتوترة بين الثابت والمتحول فالثابت في رمزيّة الوطن أنه مجال لتحقيق الذات في المجتمع ولإثبات جدارتها وكفاءتها فيه فقد جعلت من هم الوطن هما مطلقا يحررها من همومها الذاتيّة ويرقى بوعيها ولكن هذا الوطن المتحول في حركيته الإجتماعيّة والسياسيّة لم يكن فضاء تحرر إلا في فضاءات محددة (الجامعة والعمل الجمعياتي والسياسي) ولكنه كان بمؤسساته التقليديّة (العائلة، ردود فعل زملائها عن فشلها في الزواج) الحكومات التي توالت على السلطة) قامعا لنزوعها للتحرر، فقد اضطرت للتنقل (هربا) من بيت إلى بيت، وخلف ذلك تشتتا وتمزقا نفسيا، وحاصرها في السجون التي ظهرت زنازينها أشبه في ضيقها وجدرانها بالبيت التلقليدي المحاصر للمرأة.

ورغم ذلك فقد احتفظت لطيفة الزيات بهذه العلاقة الجدليّة المتوترة بينهما وبين البيت والوطن لوعيها بأن أسباب ذلك خارجة عن إرادتها، فهي في النهاية إمرأة مصرية إبنة شروط مجتمعها وظرفها التاريخي، ولذلك لم تتب عن عشقها للوطن وتعلقها بقضاياه، ولم تنس بيت الطفولة والزوجية، فكلاهما وجهان لشخصيتها ومصيرها، فهي فيهما وبينهما معلقة في حبها يتنازعانها تنازع الذكورة والأنوثة فيها، تنازع القوة والضعف، تنازع الهم العام والهم الذاتي، تنازع الحاضر والماضي، الرحم والموت، الطفولة والشيخوخة، والواقع والذاكرة والرمزي والواقعي.

V ـ الخصائص المميزة للسيرة الذاتيّة النسويّة من خلال "أوراق شخصيّة"

في دراسة لها تحت عنوان النص المؤنث تقول "زهرة الجلاصي" في الصفحة 12 منه "المؤنث لا يقف عند حد الأوحد أي كصفة مميزة لجنس النساء، فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجلات فإلى "جانب المؤنث الحقيقي الذي يحيل مباشرة على جنس النساء، هناك المؤنث اللفظي والمجازي إضافة لما يمتلكه من قابلية للإشتغال في مستوى الرمز والعلامة." في ضوء هذا التعريف الذي يوسع من دلالات التأنيث في النص يمكن أن نرصد تجلياته (أي المؤنث) في رمزيّة البيت والوطن في مؤلف لطيفة الزيات فالمستويات الرمزيّة للبيت التي سبق لنا استخراجها وتحليلها تحمل دلالات أنثويّة بعضها له علاقة بالأنثى/ المرأة كوضع إجتماعي، إذ يرتبط البيت بمعاني الحماية والاطمئنان، ثم بمعاني التماسك والتوازن والسعادة الأسريّة، ولقد باحت لطيفة الزيات بان أسعد لحظاتها كانت في البيت القديم وبيت الزوجيّة في صحراء سيدي بشر أي حيث توفرت لها السعادة وبعضها الآخر له علاقة بالأنثى ككائن مهيأ بيولوجيا وإجتماعيا للولادة والتربية والاستقرار، وهذا يظهر جليا في تشبيه البيت بالرحم والبئر (وهي رموز الخصب)، وفي مستويات أخرى تتجلى الأنوثة في التعلق بالبيت عبر وصفها الدقيق لأركانه وزواياه وتفاصيله، حتى أن لطيفة الزيات تحول السجن و الزنزانة إلى بيوت لتسترجع من خلالها صورة البيت الذي حرمت منه، فضلا عن الرموز المتعلقة بالرمزيّة الكبرى للبيت مثل رمزيّة الشجرة، وما تحيل عليه من معاني الثبات وفي مستوى رمزيّة للوطن تظهر دلائل العلاقة الأنثويّة معه، في استخدام معجم عاطفي وشهواني، لوصف علاقتها به إذ تقول ص 25 عن الوطن/ مصر/ "أراها وألمسها وأسمع نبضاتها وأشمها وأتذوقها (وهنا يتجلى تأنيثها للوطن ذاته).

ويمكن أن نرصد إشارات عديدة في علاقة الساردة بالوطن، تدل إذا ما نظرنا لها من زاوية التحليل النفسي على أنها علاقة إمرأة برجل ـ فكأن الوطن رجل، أحبته ونذرت له حياتها مثل عاشقة أو متصوفة، بل إنها طلقت مرتين ولكنها ظلت وفيه لرجل واحد هو الوطن.

تقول لطيفة الزيات ص 45 ـ ولم أكن أتأمل رجلا جميلا، ولا حتى إنسانا جميلا كنت أتأمل الجمال في إطلاقه والكمال في إطلاقه... وكان الحب الكبير بالنسبة لي يتساوى والرغبة في التوحد في مطلق من المطلقات ومن مطلقات لطيفة الزيات الوطن كهم جماعي تلتزم به لتتعالى عن أناها الضيقة لتتوحد فيما تسميه بالآخر.

لقد عكس كتاب "أوراق شخصيّة" ملامح أخرى بارزة مما يسمى عادة بالأدب النسوي، فهو في بنائه الدائري وإختياره لرمزيّة البيت علامة على ذلك محاولة لتجاوز الضياع والتيه الذي عاشته المرأة في مغامرة نضالها من

أجل التحرر وهو في تداخل نصوصه وتمزقه أحيانا، وغياب الاستمراريّة السببية والمنطقيّة صورة من حياة المرأة المناضلة في مجتمع مغلق ومحافظ.

وهو بتحويله للبيت مركزا للعالم، ومكونا أساسيا للهوية والكيان وبربطه بكل المحمول الرمزي الأنثوي (الماء، الرحم، البئر، المطلق، الموت)، يعبر عن خصائص مميزة للسيرة الذاتية النسويّة دون شك.

ويبقى السؤال تقول ريتا عوض في مقال صدر لها بالعدد41. 5 ديسمبر 2003 من مجلة العربي تحت عنوان "النظرة الجنسيّة إلى الأدب هل تغنى الأجناس الأدبيّة" هل يفيد تمييز الإبداع النسائي أو النظرة الجنسيّة إلى الإبداع في تعزيز الطاقات الإبداعيّة للمرأة؟ ألا تؤدي هذ النظرة الثنائيّة الضديّة في موضوع الإبداع إلى تكثيف الشعور بالإنفصام الجنسي وإلى ما عرفناه في الغرب من حالات التطرف المتشنج في بعض الحركات النسائيّة تطرفا يضر بقضيّة المرأة ويسيء إلى المرأة نفسها ولا يصل بها إلى ما تبتغي تحقيقه".

VI. الخاتمة :

رغم قلة إنتاجها الأدبي، والذي لم يتجاوز روايتين هما "الباب المفتوح" و" صاحب البيت" و "مجموعة قصصية" فقد استطاعت لطيفة زيات أن تضع نصها السير ذاتي" حملة تفتيش، أوراق شخصيّة" ضمن مجموع الأعمال السير ذاتية النسويّة المهمة في الأدب العربي بشهادة العديد من النقادوالباحثين، فمع وفائه لمبادئ العمل السير ذاتي كما أجمع عليها كبار المنظرين لهذا الجنس الأدبي (فيليب لوجون وجورج ماي، وقزدورف) فإنه قريب جدا من مناخات الرواية، لا في تلاعبه بالزمن وكسره لخطيته، وفي انفتاحه واحتضانه لأجناس أخرى مثل الشعر، والوثائق والأخبار والاستطرادات بمختلف أنواعها أو في مراوحته بين السرد والوصف والحوار والمونولوغ فحسب بل في جوهر مغامرته السرديّة، فهو لا يقدم لنا سيرة ذاتيّة بالمعنى التقليدي، أي دالة على أن الكاتب قد تعرف وبشكل نهائي على شخصيته ومسارها في التاريخ، بل سيرة ذاتيّة روائيّة، تتحوّل ، وتتأثّر فيها السّاردة بملامح الشخصيّة الروائيّة الإشكاليّة، التي تجعل القارئ يشاركها فهم وتأويل وجودها عبر ما تمنحه وتعرضه من متخيل رمزي، حول البيت والوطن كما درسنا ذلك، وقد تجلى في الأحلام، والتأملات والتهويمات والأقوال أيضا وفضلا عن القيمة السير الذاتيّة والقيمة الأدبيّة لهذا الأثر الذي ما يزال في حاجة إلى دراسات معمقة لجوانب أخرى فيه، فإن له قيمة تاريخيّة أيضا، إذ يساعد المؤرخين على دراسة ما تغير في المجتمع والعقلية والوجدان المصري من الثلاثينات إلى الثمانينات عبر الإنتقال من المجتمع الإقطاعي إلى المجتمع الصناعي البرجوازي.

كما أنه مهم من جهة ما يدل عليه من أزمة في الخطاب الإصلاحي والتحديثي للمجتمع المصري بسبب ما تعرض له من خيبات وإنتكاسات فلم تكن كتابة السيرة الذاتيّة من قبل الرواد والرائدات بمعزل عن الشعور والوعي بأزمة الهوية ذاتها.

الإحالات :

بالعربيّة :

1ـ جورج ماي : السيرة الذاتيّة ، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة تونس بيت الحكمة 1992.
2ـ جليلة الطريطر . مقومات السيرة الذاتيّة في الأدب العربي الحديث/ تونس كليّة الآداب منوبة 2001.
3ـ لطيفة الزيات : حملة تفتيش، أوراق شخصيّة، القاهرة دار الهلال أكتوبر 1992
4ـ محمد عجيبنة، أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، بيروت دار الفارابي 1994.
5ـ مرسيا إلياد، المقدس والعادي، ترجمة عادل العوا، بودابست، صحاري للصحافة والنشر
6ـ غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، بيروت المؤسسة الجامعيّة 1984
7ـ زهرة الجلاصي النص المؤنث تونس سيراس 2000

بالفرنسيّة :

Traki Zanad : Symboliques corporelles et espace musulmans, Tunis Ceres production 1984.

الدوريات :

ـ من أدب السيرة الذاتيّة فرنسا، المفاهيم والتصورات لفيليب لوجون، ترجمة ضحى شيحة بغداد مجلة الكتابة الأجنبيّة عدد 4 سنة 1984
ـ حمود حسين ـ حوار مع لطيفة الزيات ، مجلة الآداب، بيروت سبتمبر/ أكتوبر 1993.
ـ صبري حافظ، لطيفة الزيات رائدة الكتابة لفعل للتحررو العمل، القاهرة الهلال أكتوبر 1996.
ـ صافيناز كاظم، لطيفة الزيات، القاهرة، الهلال أوت 1994.
ـ يوسف شوقي بدر، لطيفة الزيات ورحلة البحث عن الزمن المفقود بيروت مجلة الآداب سبتمبر 1993.

شعرية الخطاب لدى المسعدي

نزيهة زاغز*

مفهوم عام لمصطلح الشعرية:

لقد ظهرت القراءات النسقيّة كرد فعل على القراءات السياقيّة، فإن كانت البنيوية تهتم أولا، وقبل كل شيء بدراسة البنية، أي دراسة نظم النص، والأسلوبيّة تهتم بدراسة الأسلوب، والسيميائيّة بدراسة العلامة، فإن الشعريّة تهتم بدراسة أدبية النص. هذه الأدبية التي يحدد موضوعها أحد المنظرين في قوله:

ـ ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"(1).

هذه الخصائص التي تتضمن المعنى الواسع للغة حيث لا تنحصر في حيز ضيق تتخطى المقاييس الجاهزة، وتخترق المألوف لتشكل عالمها الخاص بها، بمعنى آخر أن الشعرية تنفتح على جميع الآفاق المرئيّة، واللامرئيّة، وهي مصطلح أوسع من تلك المبادئ الجماليّة ذات الصلة بالشعر فحسب، لأنها تخطت هذا المفهوم، لتدخل جميع الأجناس الأدبية كالرواية مثلا، فـ "الخطاب الروائي بالدرجة الأولى هو خطاب شعري، إلا أنه لا يندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري (2)، لأن التصور الراهن هو تصور ينحاز إلى المقاييس الموضوعيّة سلفا للشعر، وفق مبادئ ومفاهيم معروفة، وهذا بطبيعة الحال يخرج عنه مقياس الخطاب الروائي.

من هنا يتضح الكون الشاعري، أو الشعرية التي نقصدها. إنها تأخذ من المناخ الشعري أجواءه غير الأليفة، والغرائبيّة، والصادقة، بل المتفجرة صدقا و جنونا، كما أنها تقفز باللغة إلى المنتهى لتدرك هذه اللغة عمقها، وتقبض على نشوتها الفائضة، وحينما يراد من الشعريّة الهيمنة على المناخ القصصي فإنه يصبح الهاجس ألا نسرد فحسب، ولكن أن نخلق اختراقات في المألوف اللغوي السائد، كأن القاص هنا يدخل إلى عالم الشاعر وهمومه من باب اللغة" (3).

وكي تهيمن الشعريّة بالفعل على المناخ القصصي لا بد من اختراق المألوف اللغوي أي اللغة العادية، فتشكل ما يسمى بلغة الانزياح (L'ecart) هذا من جهة، لكن من جهة أخرى فالشعريّة لا بد أن تتخطى هذا الهاجس لتلمس الخصائص الأخرى، فالشعريّة لا تحتكرها اللغة فحسب، لأنها موجودة في جميع الأشياء المحيطة بمعنى آخر، وبحسب أوكتافيوبات" العالم ليس أعمى، خصوصا عندما تمسه الحالة الإنسانية".

فالشعريّة بالإضافة إلى تجليها في اللغة بالأساس، فإنها تظهر أيضا في المناخات، الشخصيات، والأحداث، والزمان، والمكان.

وحينما تتوصل اللغة الشعريّة إلى شحن النص الإبداعي بطاقة من التأثير، معنى هذا أنها تكتنز هذه القيمة، أي الشعرية، وبالتالي تشحن البناء القصصي بطاقة من الإيحاء الذي بموجبه تتخلى اللغة عن عاديتها، وعن ثقلها.

وبامتلاك هذه القيمة أيضا، فإن اللغة تحاول قدر الإمكان الإغتسال من الإستعمالات الأدبيّة الجاهزة، وتحاول أن تبدي جمالها الطبيعي وأناقتها المتفردة.

ورغم هذا الالتصاق الحميمي بجسد اللغة فهذا لن يبيح " للغة الشعريّة أن تحجب الالتفاف حول لحظة

أستاذة بقسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.

الحدث التي تجعلها تميز هذه القصص عن قصائد النثر، فهي تسمح لنفسها بإيراد التفاصيل وتلتف حول الموضوع في رمزيّة شفافة. وهذا ما يعطيها بعد التجربة القصصية، ويميّزها عن نزعتها الشعريّة الواضحة" (4).

وتبقى أكبر خاصية، أو ميزة يمكن للشعريّة أن تمنحها للنص الإبداعي ، هي إحالتها العلاقات الواقعيّة إلى علاقات مستحيلة على المستويين : اللغوي والتخييلي. فكأني بها تقيم حدودها الفاصلة بين الحلم واليقظة، بل يذهب بها الشطط بعيدا حينما تلغي هذه الحدود لتلمس نقطة *الحلم البيضاء، والتي* تعبر بالضرورة عن البؤرة، و عن العمق، لأن اللغة اغتسلت في الحلم، وبالحلم لتمد بالصور الجديدة التي كانت أنأى من الحلم نفسه.

و " الشعريّة لا تقتصر على تجليات اللغة" (5)، لذا فالساعي وراءها لا بد أن يشحذ جميع الوسائل ليلتقط نبضاتها، وفوضاها، وزهورها المترامية هنا و هناك، في الحالات العادية، والحالات الاستثنائيّة، والمعقولة، واللامعقولة والجدية و العبثية.

وغير كاف البتة القول بوجود الشعريّة حينما يتخذ النص الإبداعي منحى إنشائيا أو خطابيا، فحينذاك سوف يسقط هذا الخطاب في الرومانسيّة الضيقة كما يفتك من القصة بناءها المحكم، ويضعف تماسكها.

إن توظيف الشعريّة في النص الروائي هو توظيف لإمكانيّة خوض المطلق للعثور على اللحظة اللامألوفة، وفوق العادية، و الغرائبيّة بشحنات مضادة ضد العادي، والمألوف ، وفيها ينأى المؤلف بلغته بعيدا، فيكوّن شخصيات، أو سمات لشخصيات غير مألوفة كأن يمد جسرا يربط التاريخي بالواقعي في لغة حبلى بالرمز.

وذلك عن طريق اللجوء إلى الرموز التاريخيّة أو الأسطوريّة للتعبير عن هاجس التواصل ، وبتوظيفه لهذا الرمز التاريخ - أسطوري يغلف روايته بُغلالة من الشعرية المشحونة بصدى تجارب ذهنيّة ونفسيّة، وعقيدية ...

ويبقى هاجس التجريب في الرواية الحديثة هو المحفز الذي قادها إلى هذا النوع من الكتابة التي تستثمر الإمكانات الشعريّة، وبالتالي إعطاء خصوصيّة للنص بما يحمله من تراكم أسلوبي، وبلاغي في تزاوج رهيب مع التكثيف والإختزال اللغوي.

إن اللغة ليست هي المحك الرئيسي في إبراز الشعريّة، وإنما ما تنطوي عليه من دلالات عميقة مستوحاة من المواقف التي تصبح عبارة عن حوافز غنيّة بالإمكانات القادرة على ترجمة حالة عايشها الكاتب ، ويود نقلها بنفس الدرجة إلى المتلقي.

إن الروائي الذي يوظف الشعريّة يظل يؤكد على المنحى الغرائبي حينما يجعل من البطل صورة صادقة لاحتمال الولوج في كنه الحقائق الخارقة التي تستشف من خلالها الأشياء، ويمنع اللغة الروائيّة من أن تفصح عن ملابساتها الجماليّة الخارجية، لهذا فاللغة في الرواية الشعريّة تنحو عن وظيفتها المعتادة، وتغدو الكلمات لا تدل على شيء معين بقدر ما تصبح هي نفسها تحمل وجودا بأكمله فاللغة، والدلالة اللغوية أصبحت طاقة مكثفة تقترب من الشعر في انسيابه، ولا وعيه اللامتناهي.

إن المتكأ الشعري يعطي الانطباع بأن النص يشبه الفسيفساء التي تضج بما يزخر في أعماق اللغة من أسباب الإيحاء الباطني، و الظاهري.

فالشعريّة مصطلح فضفاض، فقد يخيل للبعض أنه كي يكسب القاص أو الروائي هذه القيمة لا بد عليه أن يكتب شعرا يوشي به حواف فقراته، لكن المقصود هو الأسلوب الشعري الذي يدخل في "علم الجمال".

فإلى أي مدى استطاع المسعدي أن يوفر هذه القيمة في نصوصه؟

وإلى أي حد التبس خطابه بمستوياتها (الشعريّة)؟ وهل تحيلنا لغة المسعدي على ترميزات، وإيماءات مختلفة؟ وهل يمكننا أن نبني على ضوء نصوصه مقولات نقديّة متينة تؤسس لشعريّة روائيّة غير قابلة للمقايضة؟!!

قبل الاتجاه إلى دراسة تطبيقيّة لنصوص المسعدي في هذا الإطار لا بد لي من أن أدخل إلى ذلك بهذه الشهادة " إن الذي يريد أن يستجلي خصائصه، و طابعه، و أن يستكنه أسرار سحره، ووسائل بيانه و عوامل إغرائه مضطر حتما إلى تحرير دراسة جماليّة ضافية دقيقة" (6).

إن في هذه الشهادة ما يغنيني عن الكثير من الإنشائيّة التي يحبذها النقد الحديث الذي تقوم جل مناهجه على الوصفية بعيدا عن المعياريّة، لذا ففي تطبيق مستويات شعريّة الخطاب على نصوص المسعدي

محاولة للقبض على أسرار سحر بيانه بواسطة تراكماته الدلالية، والصوتيّة والتركيبيّة.

من المؤكد أن لمحمود المسعدي لغة متميّزة خاصة به، فكأني بهذا الرجل يبتكر لغة جديدة تشبه اللغة القديمة، وما تشبهها، تغترف من ينبوعها لكنها تفجر ينابيع سرية جديدة، فهو يأخذ من لغة القدامى بقوتها، وجزالتها، كما يأخذ من سلاسة المحدثين، ويضيف إليها شيئا من ملحه الإبداعي لتتميز، وتتفرّد. أو توجد هناك لغة أكثر من هذه اللغة في تناقضها، وتوهجها، وتوقها إلى المطلق ؟ فالمسعدي فاتح من الفاتحين، وداخل إلى حرم اللغة دخولا فانطازيا استثنائيا، ولغته هي لغة التكثيف، والإختزال والإيحاء والرمز، والانفلات، وهي سمات تميز شعريّة الخطاب.

إن المسعدي يكاد يتميّز بين عشرات من كتاب القصة، ليس التونسية فحسب، وإنما العربيّة والعالميّة ككل رغم أنه لم ينشر إلا ثلاثة أعمال أدبيّة كاملة. وهي : السد وحدث أبو هريرة قال .. ومولد النسيان، وهذه الكتب الثلاثة هي محور تطبيقنا.

ولنبدأ بالمستوى الصوتي :

إن اتخاذنا للمستوى الفونتيكي هومنطلق لاستخلاص الشعريّة لأننا بواسطته نكتشف العلائق والنظم اللغويّة التي تتجسد نظريا من خلال المفاهيم المختلفة، وهذا يتأتى من خلال الأصوات الملفوظة، وحول الأحرف، وحول طبيعة الكلمات ومختلف وسائل ترتيبها لاستخلاص مختلف الدلالات.

"إن كل لغة طبيعية تحتوي على عدد متناه من الفونمات (أومن الحروف الأبجديّة) وكل جملة بالإمكان تصورها كتتابع فونامات، علما بأن عدد الجمل غير متناه" (7).

وكل جملة من هذه الجمل تحتوي أيضا على عدد لا متناه من الأصوات، أو على شكل فونيتيكي، ومؤشر دلالي، تضبطها قواعد اللغة التي تحدث التوافق بين الصوت والدلالة.

إن ذلك الإيقاع الذي تنتجه اللغة هو ما يسميه جاكوبسن بالموسيقى حيث : "في حدود لسانية تكمن خصوصيّة الموسيقى بالنسبة إلى الشعر في كون مجمل مصطلحاتها (لسانها حسب اصطلاحات سوسير) ينحصر في النسق الفونولوجي (الصواتي)، ولا يتضمن توزيعا تأصيليا اشتقاقا للصوتيات، وتاليا لا يتضمن مصطلحا" (8).

وينطلق باعتبار أن الموسيقي لسانا، و"لهذا اللسان مزاياه الأولية، الأصوات، وله جمله التي تبدأ، تتوقف، وتنتهي" (9).

إن اللغة بواسطة أصواتها تتيح لنا التعبير عن الأفكار المتباينة، ومعلوم أن اللغة غير متناهية، كما يذكر هيمسلاف Hjemslewذلك أنه "من الواضح جدا أن للجمل معنى خاصا تحدده القاعدة اللغوية، و أن كل من يمتلك لغة معينة قد اكتسب في ذاته وبصورة ما، تنظيم قواعد تحدد الشكل الصوتي للجملة، ومحتواها الدلالي الخاص" (10).

إن المستوى الصوتي للنص هو حركة مثاليّة كما أسماها (جاك دريدا) الذي يقول : " إن اللغة مثلما ثبته الفكر البنيوي الحديث، هناك مدلول متعال...عبر الصوت أي عبر لسان من كلمات، إنه الصوت ينتشر" (11).

إن اللفظ رفقة الصوت أهم مكونين لشعريّة الخطاب، إن في هذا التكامل بين ماهو لفظي، وما هو صوتي يتشكل المعنى المزدحم بالدلالات المختلفة. و المتكلم عادة ما يلجأ إلى تشكيل ألفاظ مستحدثة للاستيلاء على انتباه المستمع، وهذا لحدوث التأثير، ونجد هذه الظاهرة الإيقاعيّة عند محمود المسعدي في "السد" حينما يستعمل كلمة (هلهبا هلهبا)، فيحدث بهذا التقابل إيقاعا فريدا، ويتعمد المسعدي استحداث ألفاظ غريبة وذلك في معرض إبراز دعاء الكهنة، ويصفه بنفسه بأنه دعاء في رطانة، وكلام بعيد المعنى:

ضموح قذر بضوء غمـر

تمفرد طرد بطخر الكراع

بهيمر ضخل وقاف مغـل (12)

ويستمر هذا الإيقاع مع نصوص المسعدي، فهو قد استأثر بهذا النوع من التجانس والتناغم بين حروفه، وكلماته، وعباراته، ومعانيه التي تتداخل إيحاءاتها المختلفة وتتزاحم إيقاعاتها من خلال تراكيب تميزت بقدرتها على الرمز والإيحاء.

والإيقاع الموسيقي يحيلنا على التلذذ والمتعة "زيادة على ما كان له من قوة سحرية في الماضي، وما لعبه من دور حين كان إطارا لممارسات شعائريّة إن له من جهة أخرى بعدا شعريا" (13).

ويحيلنا محمود المسعدي على هنري ميشونيك في تعريفه للإيقاع حيث يقول :

Il ne peut pas, Il ne doit pas y avoir une theorie Unique du rythme, le rythme dans le langage n'a pas Le meme sens que dans la musique" (14)

ليس المستطاع، وليس بالمقدور أن نجد نظرية وحيدة في الإيقاع، الإيقاع في اللغة لا يحمل نفس المعنى الذي نجده في الموسيقى"

إن المسعدي لم يكن منظرا للمعنى فقط، وإنما كان يعي أبعاد هذا التنظير ليتلبس به، فقد اجتمعت في نصوصه أجواء احتفاليّة مشهدا وصوتا فاختلطت إيقاعات العروض بإيقاعات السمفونيات.

لكن هناك إيقاع أرسخ من هذا الإيقاع الشعري، وهو إيقاع الكلمة، فالنظم الذي يقدم في شكل شعر لا يمكن اعتباره شعرا، فهناك بون شاسع ما بين الشعر و النظم، لكن ما يتخذ نموذجا للشعريّة التي نعنيها في بحثنا تتأتى من ذلك الهروب بالمعنى بعيدا من خلال السرد حين يملك القدرة على إحداث ذلك الوقع اللذيذ بواسطة سحر البيان، والإيقاع الخاص الذي يتميز به دون غيره من معاصريه.

فهو حينما يقترب من تخوم اللغة ليخرج بها من عاديتها يتكئ على مراوحات اللغة، و الإيقاع المتأتي في تراسل الرهبان وهم يصلون لصاهباء، فالفن عند المسعدي يقوم على أسس ثلاث وهي اللفظ والصورة، والإيقاع. وقد زاوج بينها في براعة وإبداع ..

وقد نجد هيمنة خاصة للإيقاع مع الدخول بالقارئ في طقوس شعريّة بدائيّة معتقة طبيعيّة، وحشية على طلاقتها، وعلى صدفها، وهذا ما نلحظه من خلال هذا الترتيل الذي يتواجد بين أطراف السد حيث يتولد الإيقاع من حرف المد الذي يحدث نغما خفيا ينساب بين ثنايا الكلمات :

سحر ماء الهباء
سبحت صاهباء
هلهبا هلهبا
سبحت صاهباء (15)

ثم نلاحظ كيف يتخلى المسعدي عن إلزامية المعنى في اللغة ليركز على الإيقاع في رجز يعطي للنص أبعادا إيقاعيّة لا دلالية :

ضموخ قذر	بضوء غمر
سهيد بشر	رمال الدماح
شضاضا عمد	كهيب المرد
نهفر طرد	بطخر الكراح
لكيف برم	لرفض قدم
لماض طغم	لد أف الجراح
هيمر ضخل	وقاف مغل
ينبري الدغل	بكسف الرماح
فهات الصلندى	ودوف الرياح
يجيئ الرويدى	وسخط الصراح (16)

ثم يختم ذلك بلازمة تزيد من الوقع الصوتي للغة :

سحر ماء الهباء
سبحت صاهباء
هلهبا هلهبا
سبحت صاهباء

ويستمر الصخب الإيقاعي في شكل همهمات :

هدهد الهد	واسدد السد
وانقض المد	واصعق الراح

الخ ما جاء من تراكم إيقاعي، وخروج عن اللغة المفهومة إلى رطانة العجم، لكن في حدوث ذلك الإيقاع أثر في بنية النص، إنه " الخروج عن اللغة لا الخطابة، فاللغة كلها قيود وحبائل، وهو الخروج من اللغة إلى الإيقاع والخيال العجائبي"(17).

وبذلك يكون المسعدي قد خرج عن المقياس التقليدي الذي "يطالب بجعل الأصوات تابعة للمعاني الجزئيّة" (18) ذلك أن المستوى الإيقاعي يسعى إلى إبراز نسيج محكم مع المستويات الصوتيّة والنحويّة والأسلوبيّة والمعجميّة والدلاليّة.

ويري محمد مفتاح" أن إغفال المستوى الإيقاعي يشكل ثغرة أساسيّة في جسد النص"، وقد وعى المسعدي هذه المسألة وعيا مبررا من خلال ترجمته في نصوصه، ويتوقف ميكائيل ريفاتير في تحديد خصوصيّة الخطاب الشعري عند معجم غريماس وكورتيس ليلاحظ أن ما يجده فيه حول المعجمية والإيقاع هو التشاكل والمعنى العرضي، والاستعارة والانزياح والمرجعيّة الداخليّة.. ليس خاصا بالشعر إلا من قبيل الغلبة".

ومن ثمة فإن إيقاع اللغة لدى المسعدي من إيقاع فكره، واتساع مجال اهتمامه، إذ استثمر الأسلوب النثري

القديم في تواتر أصواته، واشتقاقاته المتنوعة.

لقد كانت لمحمود المسعدي القدرة على تحقيق وإنجاز الإيقاع، حيث امتاز خطابه بخصوصيته الأسلوبيّة، واستثماراته البلاغيّة، ونزعته التكثيفيّة والاختزاليّة، مما يجعل الوظيفة الشعريّة تهيمن على نصوصه، إذ نلمس في "حدث أبو هريرة قال" كما لمسنا ذلك في السد" تعددية الأصوات وانفلات اللغة. فالقصّة عند المسعدي ذات ثراء إيقاعي تأتي من ثنائيتي التشاكل والتماثل، والتقاطع ما بين الموروث الثقافي العميق، والحاضر المنصرف عن ذاته إلى ذاته.

إن كتابة المسعدي هي اختراق ما بين النثري والشعري، فهي منطقة وسطى ذات مكون إيقاعي طلائعي غير مسبوق، حيث يتفاعل المستوى الصوتي مع المستويين التركيبي والدلالي، مما ينتج نصا مثيرا بتقاطعاته المختلفة. فالتقاطع الكائن في نصوصه مثل "السد" و" حدث أبو هريرة قال" ما بين تلك المستويات يحدث عن طريق القدرة على توزيع الكلمات توزيعا متناسقا، وهذا وحده كفيل بتوليد الإيقاع.

والإيقاع يعتمد على التراكم العجائبي أيضا ذي المكونين: مكون لفظي لساني يتحقق عند النطق بالنص، ومكون موصوف، والمقصود بالإيقاع الموصوف هو ذلك الجو العجائبي المكون من خلال فضاءات غير مألوفة، وامتزاج الصورة بالصوت، والحركة في قوة ملحميّة نادرة، المتوازي كل ذلك مع قوة الإيقاع اللغوي الذي يخترق مجال الجاهز والنمطي.

المستوى الدلالي :

إننا بمجرد البحث عن البنية الدلالية لعبارة ما نقبض على ممكنها و مستحيلها. ومعلوم "أن البنية الدلاليّة لكلمة من الكلمات هي مجموعة العلاقات التي يقيمها أبناء اللسان بتراكيب الكلام، بين ما نعتبره للكلمة معناها العام، ومعان أخرى لكلمات أخرى، ويواليها بها من المعاني الفرعيّة للكلمة ما يغني الكلمة، وما تصبح به بنيانا دلاليا يتسع به إيهابها اللفظي المحدود، وتنداح معالمها المحسوسة" (19).

في استخلاص الشعري لا بد من المزاوجة بين أتباع نسق الدلالة L'ordre semantique ونسق المحتوى (L'ordre du contenue) للوقوف أمام الواقع كخطاب شعري Discours poetique لأن "النص الروائي هو جزء من الأدب وخطاب من الأنواع الأدبيّة، يكون كذلك بتوفره على شعريته Sa poeticite، أي ما يجعله خطابا شعريا Discours poetique" (20) والسؤال المطروح الآن ما هو خطاب الرواية العربية؟!

يحدد أحمد المديني مجموعة من أصناف الروايات، فهناك : رواية الأخبار والطرائف، وهي التي تعتمد على الحكم المعرفي، والتراكم المعلوماتي، و رواية الخيبة والأنوات المريضة، وتندرج في هذا الإطار الروايات التي تجعل من الأنثى موضوعا لها...

ثم تأتي الرواية الإشكاليّة، ويدخل تحتها كل ماهو جدي واع وإبداعي في حقل الرواية العربيّة، إذ "نجد التخطي للعلاقة الميكانيكيّة بين الواقع والنص، وبين الفرد والنموذج ..."(21).

ومحمود المسعدي ينتمي إلى هذه الفئة الثالثة حيث تزخر نصوصه بماهو مدهش، ناء، مفعم بالدلالات المختلفة.

البنية الدلالية في نصوص المسعدي :

يعود سبق الريادة في نحت لغة تراثية، مثقلة بالدلالات، وغنية ببعدها الديني والفكري، والحضاري إلى محمود المسعدي، فلغته كما يقول جمعة بوشوشة : "فجرت طاقات الكلام والإبداع اللفظي، وخلقت إيقاعا جديدا بلونه الشعري، الصوفي والمأسوي" (22)، إذ تتميز كتاباته في بلاغتها بانزياحها عن عادي البلاغة، فهي كتابة لا تراعي حدود اللغة، بل تغوص عبر مساماتها لتستكشف بواطنها، و هذا ما وجد فيه جمعة بوشوشة "أخذا بالشعرية أداة للتعبير الروائي"(23).

ولعل بوشوشة يقصد شعريّة الخطاب وليس خطاب الشعريّة.

إننا إزاء محمود المسعدي نجد أنفسنا مشدودين أمام عمق اللغة وكثافتها، فهي لغة الغواية والتميز، لهذا نجد الشعر حاضرا وبكثافة في نصوصه، وهو ما أسماه محجوب بن ميلاد بـ " الرواء الشعري" لأن المسعدي كان يعي جيدا مقولة فرانسوا موریاك :" كل روائي يجب أن يخترع أسلوبه الخاص، وتكنيكه الخاص" فاخترق الوعي

اللغوي الموروث، والوعي اللغوي المستحدث، وللوصول إلى هذا المنتهى اتخذ من التعبيرالرمزي سبيلا إليه، والتعبير الشعري منطلقا لتصويرالفكرة بالرمز والإيحاء، فاجتمع في إبداعه إيقاع الفكر مع إيقاع اللغة.

إن كتابة المسعدي هي كتابة تكتفي بالتلميح دون التصريح، لذا لا تجد في الكتابة المسعديّة تلك الخطوط الحمراء، فهي كتابة مفتوحة ومفوضة، ومحرضة لتكثيف إيحائي، ودلالي منقطع النظير، لقد حقن نصوصه بدلالات عميقة، فبعث بأبطاله من أعماق التاريخ بعثا شكليا أو أسلوبيا، ودلاليا في لغة رمزية راقية.

ومن معانيه المبتكرة الدخول في اللامعنى عن طريق تلك الهمهمات التي يرسلها سدنة صاهباء من خلال التراتيل والأدعية، واللغة غيرالمفهومة والرقصات البدائيّة، فهي لغة دالة من خلال حوار غير دال.

وفي خطاب المسعدي يحضر ذلك الازدواج ما بين الأنساق واللغة، إذ نجد اللغة حاضرة مع النسق، حاضرة أيضا من خلال غيابها.

فالكلام عنده هو "معبر و موصل مؤثر" حسب تعبير (أو لمان) وفي حوار مع المسعدي يقول: "المرات العديدة اعتقد أن الأدب هو اللغة قبل كل شيء، بما لها من طاقات تفجير للفكر، وبما لها من طاقات الإيحاء، واللغة العربيّة من بين اللغات التي لها من هذا النوع من الطاقات ما يجعلها في نظري من أثرى اللغات في العالم" (24).

إن هذا القول لا يبتعد كثيرا عن تمييز موريس بلانشو بين الكلام النفعي و الكلام الشعري والأدبي، فإن كان الصنف الأول هو للاستخدام اليومي، فإن الثاني يعتبر غاية فنية في حد ذاته، ويتفق هذا الرأي مع ما أدرجه نور ثروب فراي N.Frye في إجاباته عن السؤال "ما هو الأدب" في كتابه (تشريح النقد) حيث يرى بأن الأدب يتميز باستقلالية خطابه الذي تحدده وتميزه عن الخطاب الاستعمالي النفعي.

بمعنى آخر إن هناك تآلفا خاصا يتم بين الكلمات في السلسلة الكلاميّة لتطرأ الحالة الشعريّة على النص.

ومن هذا المنطلق يمكننا الحفر في البنية الدلالية لنصوص المسعدي لنرى مدى تحقق ذلك.

تتبدى في نصوص المسعدي جملة من البنى الدلالية لكننا سنأخذ ببعضها فقط، أو بالأحرى أبرزها، إذ سنتناول في السد "بنية الماء"، "بنية النار" "بنية الخلق".

أما في مولد النسيان فسنتناول بنيتين، بنية الخلود، وبنية الغاب، وفي (حدث أبو هريرة قال) ستناول البنية الصوفية، و (بنية المطلق).

بنى السد:

بإمكاننا تلمس طغيان حقل من الحقول الدلاليّة عن طريق الانتظام، و التكرار، ونص "السد" مليئ ومفعم بهذا الكم من البنى، وقد تخيرنا لتمثيل ذلك بثلاث بنى وهي:
- بنية الماء، بنية النار، وبنية الخلق.

وما يلاحظ هو هذا الشغف الشديد باستعمال تعابير الماء والنار مع مختلف مترادفاتها ومشتقاتها، ولعل ذلك مرده إلى قيمتي الماء والنارفي الميثولوجيا القديمة.

1ـ بنية الماء: هذا الحقل يفتتحه عنوان النص الطاغي الدلالة "السد" وهو توظيف ذو دلالة صريحة إلى محور الماء، هذه اللفظة التي تتكرر بمعانيها العديد من المرات، ووردت في هذا النص عدة إشارات إلى الماء كرمز لتعالي الإنسان وتساميه، وانتصاره على الطبيعة، وعلى إرادة القوى الغيبيّة.

وقد ربط المسعدي في نص "حدث أبو هريرة قال" بين الماء والشهوة الجنسيّة، أما في "السد" فقد تكررت هذه الكلمة أي السد وهي إحدى معاني الماء 85 مرة وكلمة الماء 58 مرة، وكلمة الوادي 25 مرة، وعموما فقد ورد ذكر الماء في هذه الرواية مع مشتقاته من مترادفات ومتضادات 414 مرة، فالماء في "السد" هو الهاجس المركزي، ولذا نجده يتكرر في العديد من المواضع، ولا يخفى ما للماء من رمز للخصوبة.

2ـ بنية النار: وتتكرر في مواطن كثيرة بلفظها نفسه، وأحيانا بمعناها لأكثر من ذلك، وتتسامى النار بدلالتها لتضاهي الماء في الطهارة، وقد تكرر لفظ النار مع مختلف مشتقاته 110 مرة.

3ـ بنية الخلق: والأمر نفسه نجده مع بنية الخلق التي تكررت 209 مرات.

ملاحظات:

1ـ فيما يخص (بنية الماء) نلاحظ طغيان هذه البنية،

إذ تكررت بمشتقاتها، و مترادفاتها، ومتضاداتها 414 مرة.

2ـ رواية (السد) قائمة أساسا على (بنية الماء) بدءا بالعنوان، حيث تتفق نوازع ذاتية ووجودية للبطل لكسب الرهان.

3ـ رمزية ودلالة الماء تشير إلى الخصوبة، والحياة، ودلالة على الرغبة في الإستمرار، وصراع من أجل البقاء.

4ـ تأتي البنية الثانية (بنية النار) كبديل مضاد لبنية الماء، فكلما ذكرت النار ذكر الماء، وكلما ذكر الماء ذكرت النار، إنها ثنائية وجودية تلخص فهم الروائي العميق لهذه الثنائية، وأثرها في الحياة.

5ـ وقد رمزت النار إلى القداسة، والشهوة الجنسية، وقوة الإرادة، و احتدامها.

6ـ أما البنية ا الثالثة (بنية الخلق) فهي حلقة رابطة ما بين الماء والنار، فكلا البنيتين تخضعان لهذه البنية، فالخلق هو القاسم المشترك بينهما.

7ـ والخلق رمز لذروة واكتمال الإرادة.

8ـ نستنتج من ذلك أن المسعدي مهندس بارع في رسم البنى ، فكل بنية مرتبطة بالأخرى بوشائج محكمة النسج.

بنى مولد النسيان:

1ـ **بنية الخلود :** ويتضمن كل ما يدخل ضمن معنى ودلالة هذه الكلمة بالإضافة إلى مضاداتها التي تستدعي بذكرها، ونستطيع تصنيفها بهذا الشكل، وذلك عن طريق جدول توضيحي يبين تواتر الحقول الدلالية التي تدخل ضمن هذه البنية..

وقد ركز الروائي على بنية الخلود للدلالة على الهاجس الذي يؤرق البطل" مدين" الذي أراد الانتقام من الموت الذي خطف أسماء عن طريق محاولة اختراع عقار جديد لمغالبة شبح الموت، والدخول في زمن الخلود، ولقد أدرجنا ضمن (بنية الخلود) ترميزات مفردة، وترميزات مركبة، وكلاهما يصب في مصب واحد، ويوحي بدلالات متقاربة.

2 ـ **بنية الغاب :** إن حضور الطبيعة ضمن حضور الغاب، يتشكل في نسق من الرموز متفاوتة الدرجات، ومحور الطبيعة هو محور بديل عن عالم النسيان، و عالم الفناء، هو ولوج إلى عالم مليئ بأسرار الخلود عن طريق توقيف حركة الزمان.

استنتاجات :

ـ يتخلى (الغاب) في " مولد النسيان" عن معناه المعجمي، ليقيم شبكة من العلاقات المغايرة Relations differentielles، ويمكن إدراجها فيما يلي:

1ـ الغاب مرآة عاكسة لنفس مدين في تشابك مقاصدها، وتعالق أشتاتها.

2ـ الغاب صورة للخفي، والمستتر.

3ـ الغاب وجه آخر للمعتقد البدائي حيث تتجلى الطقوس البدائية وحضورها من خلال (سلوى).

4ـ الغاب رمز لخلاص الروح، وهروب إلى عالم النقاء والطهارة من ثقل المادة.

5ـ الغاب رمز للعزلة، للاقتراب من الذات.

بنى (حدث أبو هريرة قال) :

1ـ البنية الصوفية : نلمس هذه البنية من خلال الترميزات المركبة، فالمصطلحات المفردة لا معنى لها دون هذا التوظيف، ولجوء المسعدي إلى هذا الحشد من الترميزات الصوفية يبين عن البنية السردية التي أقام عليها نص "حدث أبو هريرة قال"، فهي بالأساس بنية تنزع نحو تشكيل نسيجي ينطلق من كون شخصية (أبو هريرة) تتلبس بهاجس الصوفية، ولذا ألبسها الروائي رداء صوفيا ليخدم نازع التوحد والذوبان في الذات الإلهية، وليبين عن قدرة الغوص في المتاهات الصوفية.

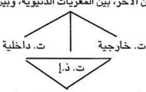
إن تكثيف التوجه الصوفي في النص جاء دليلا على الثقافة، والمنتج الصوفي الذي استند عليه الروائي، والذي تشبع به ، وارتوى من مناهله، ولهذا فهو غالبا ما يستثمر بعض تعابير الصوفيين وترميزاتهم، وهي ترميزات دالة على الالتصاق بالذات الإلهية تارة، ومتصلة بنواة الشخصية تارة أخرى، وهناك ترميزات خارجية.

استنتاجات :

لو قمنا بعملية إحصائية لوجدنا أن الترميزات المتعلقة بالذات الإلهية لا تتعدى خمسة(5) ترميزات، في حين نجد المتعلقة بالشخصية أو الترميزات الداخلية تسعة عشر (19)، أما الترميزات الخارجية فهي اثنتا عشرة (12).

إن هذا التباين الإحصائي يضعنا أمام حقيقة هذا البطل

الذي تتجاذبه قوتان قوة داخليّة وقوّة خارجيّة، في حين كان الاتصال بالذات الإلهيّة يأتي لماما و مما يوحي بشدة الصراع الذي يلازم البطل "أبو هريرة"، فهو موزع بين ذاته، وبين الآخر، بين المغريات الدنيويّة، وبين نداء السماء.



أيقونة ترميزات البنية الصوفيّة

2ـ بنية المطلق : وتعني بها كل ما يرمز إلى التجاوز والتعالي، والإفراط و الجموح.

لقد وضع المسعدي (أبا هريرة) في دائرتين، دائرة الحلول، ودائرة المطلق ، وهذه البنية الأخيرة تتواتر مفردة تارة و،ركبة أخرى

استنتاج :

من خلال بنى " حدث أبو هريرة قال" وهما : البنية الصوفيّة، وبنية المطلق ، نكتشف شخصيّة البطل، فهي شخصيّة يتنازعها كوكبان، وكلاهما يصب في نهر واحد فالتصوف سمة للبنيتين، وحب التناهي والكمال والعب من المنابع صفة تشترك فيها البنيتان.

فقد استطاع (محمود المسعدي) أن يرسم ملامح شخصيّة البطل من خلال تكثيف الترميزات الصوفيّة، والألفاظ، والعبارات الدالة على المطلق الكامنة وراء جسد اللغة.

ولقد سبق للجاحظ أن وعى وعيا مدهشا قيمة الرمز، والإشارة والعلامة في العمل الأدبي، فالأدب الحق هو الذي يتخذ من الأشياء علامات، ومن الوقائع رموزا ومن الحوادث سمات" ليرجرجها، ويهز أوصالها، فيسقط ثمار اللغة المحرمة، فقد اخترق الموروث اللغوي، اخترق جسد اللغة، وتصرف في مواد بنائها تصرفا عجيبا.

كما نلاحظ عناصر نحوية، ولغويّة أخرى في نصوص المسعدي، كاتكائه على المفعول المطلق ، واستعماله الدقيق لحروف الجر.

وفي اتكائه على المفعول المطلق كدعامة أساسيّة وتأكيداً مطلقا للعامل أو الفعل ، وبذلك كان استخدام المسعدي لهذه الصيغة دلالة واضحة على رغبة خفية في استدراج المعاني، واستنفاذها.

إذ نلاحظ تغلب الوظيفة التأكيديّة للمفعول المطلق في النصوص الثلاثة، فمن بين 111 مفعولا مطلقا نجد 57 منها يدخل في باب التأكيد، ثم يليها بيان النوع 47 مفعولا مطلقا، أما بيان العدد فلا يتجاوز 07 مفعولات مطلقة.

إن توظيف هذا الكم الهائل من المفعولات المطلقة يعد ظاهرة ملفتة للنظر في أدب المسعدي، وخصوصيّة يتميز بها أسلوبه الأنيق الإنسيابي، فالجملة المركبة بالمفعول المطلق هي جملة منفلتة، ومتحرّرة من القيود الجبريّة التي تلزم بها حروف الجر بقية الجمل.. و من شأن هذا الانفلات أن يدخل هذه التراكيب في صيغ منفردة بجماليتها، و اندلاقتها، وخصوصيتها الشعرية.

الإحالات :

1ـ تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب ، ط 2/1990، ص 23.
2ـ رينيه ويليك و أوستين وارين : نظريّة الأدب . ت : محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعيّة ، دمشق، 1972، ص 21.
3ـ بول شاوول : (علاقة القصة العربيّة بالشعر وبالقصيدة)، مجلة التبيين، ع6/1993، ص 115.
4ـ الخوري إلياس الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربيّة ، بيروت، 1982، ص 159. 5ـ بول شاوول (علاقة القصة العربيّة بالشعر...)، ص 124.
6ـ صمود نور الدين محمود المسعدي وكتابه السد،الدار التونسيّة للنشر، تونس، 1973، ص 11.
7ـ زكريا ميّشال، الألسنيّة التوليدية والتحويليّة وقواعد اللغة العربيّة (النظريّة الألسنيّة) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 12/ 1986، ص 19.
8ـ ستروس كلود ليفي : النظر، السمع ، القراءة، ت: خليل أحمد خليل، دار الطيعة بيروت، 90ـ من ، ص 68.
9ـ م.ن، ص 68. 10ـ زكريا ميشال، المرجع السابق ، ص 32.
11ـ دريدا جاك : الكتابة والاختلاف ـ ترجمة : كاظم جواد، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط 1/1988، ص 121.
12ـ المسعدي محمود ، السد : ص ص 45.46
13ـ محمد السرغيني : محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيرو، ط 1/1987، ص 151.
14ـ محمود المسعدي : الإيقاع في السجع العربي نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس 1996، ص 5.
15ـ السد، ص 45 16ـ المرجع السابق ، ص ص 46.45 17ـ م ن ، ص 46
18ـ مجموعة مؤلفين : محمود المسعدي بين الابداع والايقاع 19ـ خاطوم أحمد : اللغة ليست عقلا، دار الفكر اللبناني، بيروت، ص 193.
20ـ المديني أحمد : أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت ط1/1985، 21ـ م ن، ص 95
22ـ بوشوشة جمعة : مباحث في رواية المغرب العربي، منشورات سعيدان، سوسة، تونس، 1996،ص 86. 23ـ م ن ، ص ص 86.87
24ـ محمود طرشونة، مباحث في الأدب التونسي المعاصر، ص 167.

وجوه التّماثل بين روايتي "العمى" (1) لجوزيه ساراماغو و "وقائع المدينة الغريبة" (2) لعبد الجبار العش.

عبّاس سليمان

تقديم :

الرّوايات الجميلة هي الروايات التي لا تنسى ولا تذهب دون أن تخلّف فينا أثرا مّا. هي تلك الرّوايات التي نقرأها وننتهي منها ولكنّ شيئا أو أشياء منها تظلّ فينا حيّة نتذكّرها ونتدارسها ونحسّها.

عندما قرأت رواية "عبد الجبار العش" وقائع المدينة الغريبة" التي حصل بها على جائزة "الكومار الذهبي" سنة 2001 في إطار المسابقة السنويّة التي تنظمها مؤسسات كومار للتأمين وتمنح بمقتضاها ثلاث جوائز مالية لأفضل ثلاث روايات، عندما قرأتها ظللت أعدّها من بين الأعمال الإبداعيّة المستحقّة للقراءة والإعجاب والمتابعة لما احتوت عليه من شحنة عجائبيّة تشدّ القارئ العادي وتأسره وتفتح أبوابا واسعة للتأويل. ويشاء حسن الحظّ أو سوؤه أن تقع بين يديّ منذ مدّة رواية ثانية لكاتب آخر هي رواية " العمى" لـ : جوزيه ساراماغو البرتغالي الحاصل سنة 1998 على نوبل للآداب فوجدتني أمام سلسلة من التماثلات بلغت في أحايين كثيرة حدّ المطابقة وأحسست أنّني قرأت عملا واحدا في نسختين مع كثير من التّفاوت في الوصف والصياغة وفي تعديد زوايا الحكي.

ونروم من خلال إبراز بعض المقابلات أن نقف ونقدّم للقارئ فرصة الوقوف معنا على بعض وجوه التطابق بين الرّوايتين.

* وجوه التّماثل :

انطلق الرّوائي (النّوبلي) من فرضيّة واقعيّة متخيلة مفادها إصابة أحد المواطنين فجأة بالعمى بينما كان ينتظر مرور الشارة الضوئيّة إلى اللون الأخضر للإنطلاق بسيارته فصرخ معبرّا عن مصيبته : " أنا أعمى" (3).

** انطلق صاحب الواقع من فرضيّة واقعيّة متخيلة أخرى مفادها التصاق "صالح العوادجي" بالكرسي الذي كان يحتله هانئا في مقهاه المفضّل وشعوره بعجزه عن تحريك قدميه وعن رفع مؤخرته عن الكرسي فصرخ في وجه الراوي: " انظر. أنا لا أستطيع الوقوف" (4).

فالروايتان تتشابهان إلى حدّ التّماهي في استعارة حالة عطب فجئي افترضه ساراماغو عمى وافترضه روائيّنا التّونسي التصاقا بالكراسي والمواقع .

***

* بعد عودتها إلى البيت وتأكّدها ممّا أصاب زوجها تلفنت الزوجة إلى طبيب أخصائي لتعرض عليه الحالة وتطلب المساعدة والعلاج. ورغم أنّ الحالة كانت عادية حسب تصريحات جهاز الفاحص الأوتوماتيكي فإنّ الحكيم لم يجد لها حلاّ عاجلا أوآجلا بل إنّه أصيب بعد ذلك بنفس حالة العمى المفاجئة.

"لم يستطع أن يجد خللا في القرنية لا شيء في الصلبتين والبؤبؤين ...الشبكيّة... عدستا العينين.. اللطخة الصفراء، والعصب، كلّها سليمة ولا أذية في مكان آخر" (5).

** بعدما يئس صاحب المقهى وأصدقاء صالح وأعوان الأمن في إزالة الالتصاق وتحريك قدمي المصاب، استدعى عبد الجبار العشّ الطبيب ليقف بنفسه على الحالة ولكنّ تدخله لم يؤت نتيجة عاجلة أو حتى آجلة :" بعد لحظات، رفع رأسه نحونا قائلا:ـ الضغط طبيعي ودقات القلب منتظمة" (6).

***

*انبرت زوجة الأعمى الأوّل تواسي زوجها وهي لا تكاد تصدّق ما حلّ به: "سترى أنّها أزمة وتمرّ، فأنت لم تكن مريضا ولا أحد يعمى هكذا بين لحظة وأخرى"(7).

**انبرى صديق صالح يخفّف عنه مصابه ويواسيه " اقتربت من صالح فرأيت جحيما من الأسئلة يشتعل في عينيه. ربّت على كتفه قائلا: هيّا لا تقلق. إنّها حالة نفسية ليس إلاّ" (8).

***

لم يكتف ساراماغو بحادثة عمى صاحب السيارة إذ جعل العمى ينتشر في المدينة ويطال نساءها ورجالها وأطفالها ولم يبق إلا على زوجة الطبيب التي استعار عينيها ليتابع بهما الأحداث.

*" إذا صحّت الشائعات التي جرت على الألسن فقد سجلت أكثر من مائة إصابة خلال الأربع والعشرين ساعة الأولى، وكلها متشابهة الأعراض، عمى مفاجئ مع غياب مطلق لأيّ آفات مرضية" (9).

** "كان العمى ينتشر...في مواجهة هذه الكارثة الإجتماعية التي توشك أن تأخذ بخناق البلد أسرعت الحكومة إلى تنظيم مؤتمرات علمية..." (10).

** ولم يكتف العشّ بما قدّره "لصالح" وكتبه عليه بل حوّل حادثة الالتصاق إلى قدر جماعي طال عشرات المئات من سكان المدينة.

*" الدّاء يستشري في كل مكان ويضرب النساء والرجال على السوّاء"(11).

**" وعلمنا أنّ مجلس الحكماء وبإذن من حاكم المدينة بدأ بعقد اجتماعًا طارئًا لتدارس الوضع من كل نواحيه..." (12)

***

* حرم "ساراماغو" عميانه المساكين من أن يظلّوا في بيوتهم وبين ذويهم وقادهم إلى محجر صحّي: "وريثما يكتشف علاجًا، أو دواء له (العمى) وربّما لقاحا قد يمنع ظهور حالات مشابهة مستقبلا فيجب عزل كلّ من عمي..."(13).

** ولم يكن أمام صاحب الوقائع حلّ غير عزل كلّ من التصقت قدماه بالأرضيّة وإحاطته بستائر أو بجدران تواريه عن النّاس." كان صالح ينصت وفي عينيه شرود رجل محكوم عليه بالسجن المؤبّد وهو بصدد تلقّي التعليمات من مدير المعتقل بشأن تراتيب الإقامة ونظامها... وبدأت المقصورة تتشكّل..."(14).

***

رفضت زوجة الطّبيب الذي عمي أن تتخلّى عنه فادّعت العمى لترافقه وتعيش معه في المحجر الصّحّي الذي عزل فيه العميان. "قادت المرأة زوجها إلى آخر الغرفة، أجلسته على أحد الأسرّة وقالت له: "ابق هنا، أنا ذاهبة لأستطلع المكان..."(15).

** رغم الظّروف الاستثنائيّة والخاصّة جداً التي فرضت على "صالح العوادجي" نمطا جديدا للعيش، فقد أصرّت زوجته "سلمى" على عدم تركه وحيداً: "سي محمّد ماذا أفعل؟ لن أترك زوجي بمفرده ولو لليلة واحدة ومن رأيي أن أمضي الآن لأحضر ما يلزمنا أنا وابني لقضاء الليل.." (16).

***

*مثّل قضاء الحاجة البشريّة واحدة من أهمّ المشكلات التي واجهت المصابين بالعمى الذين أصبح صعبا عليهم الوصول إلى بيوت الراحة واختيار المكان المناسب وتجنّب الأوساخ المتناثرة في كلّ مكان:" استطاع أخيرا أن ينزل سرواله وأقعى فوق المرحاض المفتوح" (17).

** أمّا المصابون بداء الالتصاق فرغم أنّ وضعهم الجديد يفرض عليهم أن يقضّوا بقية أعمارهم فوق مراحيض، فإنّ خوفهم من أعين النّاس وتعليقاتهم ظلّ يلازمهم. "ذهب النّادل وعاد بزجاجة كوكا كولا من الحجم الكبير وناولها لـ "صالح" الذي التفت نحونا، وحين لاحظ أنّنا صرنا في آخر نقطة من المقهى وخلفه تماما... بدأ يفكّ أزرار سراويله ثمّ قرّب الزّجاجة، ولكنّنا لم نسمع دشدشة البول إلاّ وقد مرّت برهة من الزّمن" (19).

***

* بعد أن انتشر وباء العمى كان لابدّ أن تتحوّل المدينة إلى فضاء قذر تغطّيه الأوساخ وتنبعث منه روائح لا تطاق

:" كان الغائط الذي بلّله المطر منتشرا في كلّ مكان على طول الرّصيف" (20).

* " كان الجوّ مليئا بروائح تجعل بياض الأشياء الثّابت عبثيّا" (21).

** على إثر حالات الالتصاق التي استعصت على كلّ الحلول، تحولّت مدينة الوقائع الغريبة إلى مرحاض كبير. * "المراحيض تغزو المدينة" (22).

* " صارت رائحة المدينة لا تطاق، المراحيض ترشح، والقنوات القديمة والحلاقيم الموضوعة في طريق المارة على وجه السّرعة، يتسرّب منها البول والغائط" (23).

* لقد كان انتشار الدّاء رهيبا وواسعا إلى درجة أن وقع التفكير في حكومة جديدة تجابه المشاكل المنجرّة عن حالات العمى المتزايدة :" لم تكن الأخبار مشجّعة جداّ، إذ كان هناك شائعة متداولة بأنّ حكومة إنقاذ ووحدة وطنيّة، على وشك التّشكل" (24).

* *وكما فرضت حالات العمى حكومة إنقاذ،فقد استدعت حالات الالتصاق المتزايدة تكوين حكومة جديدة تكون مهمتّها اتّخاذ التدابير الكفيلة بمواجهة هذا الدّاء وما ينجرّ عنه. " لذلك أسرعت الحكومة الجديدة بإعلان منع جولان السيارات وكلّ وسائل النّقل الأخرى ما عدا السيّارات الإداريّة وشاحنات نقل البضائع..."(25).

***

*كان طبيعيا جداّ مع اشتداد موجات العمى وعدم تفريق هذا الدّاء بين مختلف أصناف الخلق، أن تنتشر بالتوازي مع انتشاره حالات الخوف من العدوى :" لم يستطيعوا رؤية الصّناديق التي لم تكن عند نهاية الحبل، حيث توقعوها، لأنهم لم يعرفوا أنّ الجنود بسبب خوفهم من العدوى رفضوا الاقتراب من الحبل الذي يستدلّ به العميان" (26).

**وكما خاف النّاس من أن يعموا ركبهم الخوف من أن يلتصقوا بمواقعهم فيظلّوا متسمّرين فيها لا يبرحونها إلاّ إلى القبر ""عندما اتّضح للجميع أنّ نسخة جديدة من "صالح" ماثلة أمام أعينهم، أمعنوا في التقهقر بعيدا عن المحطّة إلى أن صرت الشّخص الوحيد القريب منها، وكأنّهم بدؤوا يشكون في امكانيّة حدوث عدوى تصيبهم بما أصابها..." (27).

***

* بعد أن انتشر العمى وصار قدرا جماعيا ارتدّ المستوى الإنساني إلى ما تحت الحيوانيّة :" **بل إنها روائح البشر المائتين والخمسين المكدّسين هنا، وأجسادهم التي تنتقع في عرقها، غير قادرين ولا عارفين كيف يغسلون أجسادهم وثيابهم التي يلبسون تزداد قذارة يوما بعد يوم، و يناموَن في الأسرّة نفسها التي يتغوّطون فيها**..."(28).

** وفي الوقائع الغريبة، لم يكن المستوى الذي نزل إليه البشر أحسن حالا من المستوى الذي هبط إليه عميان ساراماغو: "كما هالني أن أرى الإنسان، الإنسان ذلك القرد الأملط، ذلك الطاغية المرائي المتعجرف النّهاب، السّافل الانتهازيّ، المدع الخلاّق المدهش وقد استحال إلى خرقة، خرقة ملونة بالبراز ملقاة حذو مرحاض"(29).

***

* ولم يكن غريبا والعمى يضرب بلا هوادة أن يصاب بعض المواطنين وهم في وضعيات محرجة. * "لقد أبلغت للتوّ أن الشرطة قد أفادت عن حالتي عمى مفاجئ. هل هما شرطيان؟ كلاّ. رجل وامرأة وجد الرّجل في الشارع يصرخ أنّه عمي، والمرأة عميت في الفندق يبدو أنّها كانت في سرير رجل ما" (30).

* "بعد عشر دقائق، كانت عارية...بعد خمس عشرة دقيقة، كانت تئن، بعد اثنتين وعشرين دقيقة كانت تصرخ لنشوتها، الآن، الآن بعد أن صحت من غشيتها قالت وقد أنهكتها اللّذة، مازال بوسعي أن أرى كلّ شيء أبيض."(31).

** ومرّة أخرى تماثلت وضعيات الإصابة بحيث عثر على بعض المواطنين والمواطنات وقد التصقوا في أماكنهم عراة تماما بينما كانوا في حالات مخجلة جداّ :"غير أنّني سرعان ما اعتدت على مثل هذه الحالات العجيبة إثر العثور على عشرات الأشخاص وقد فاجأهم الدّاء وهم في وضع فاضح مع نساء أجوارهم أو أصدقائهم. هكذا هبّت سلسلة من الوقائع الفضائحيّة. إذ كانت الشرطة تعثر أحيانا على "الزاني والزانية" وهما عاريان تماما وقد نبتا بمجرّد أن لامست أقدامهما الأرضيّة"(32).

***

*ظلّت زوجة الطبيب العين الوحيدة التي يبصر بها كلّ عميان جوزيه ساراماغو، تقودهم إلى أسرتّهم وإلى بيوت

الرّاحة وتبحث لهم عن طعام يسكتون به جوعهم الآخذ في الازدياد بل إنّ كرم زوجة طبيب العيون تعدّى كلّ ذلك فأصبحت تتبرّع بتحميم العمياوات والعميان وفرك أبدانهم وحكّ أوساخهم :" إذ أنّه في تلك اللّحظة، شعر بيدين تلمسان ظهره، تجمع الرغوة عن ذراعيه وعن صدره، وتنشرها على ظهره وتعملان ببطئ غير قادرتين على رؤية ما تفعلاه" (33).

** وكما حضرت في رواية "العمى" امرأة تحمّم رجلا، استدعى عبد الجبار العشّ في روايته امرأة لتحمّم رجلا لم يعد هو الآخر قادرا على الاغتسال بنفسه :" صبّت الماء على كامل جسدي، حكّت لي ظهري، نظّفت ما بين قدمي، كستني برغوة الصابون والغاسول ... ثمّ نشّفتني قطعة قطعة وأتت بمرآة..." (34)

***

ظلّ الخجل الشديد يلازم المصابين رغم وضعياتهم الاستثنائيّة بحيث لم يتخلوا عن خوفهم من أن يراهم أحد أو حتى يحسّ بهم وهم في حالة عراء :"كلتاهما هي وزوجة الأعمى كانت تغطي صدرها وفرجها بيدها..." (35).

** وفي رواية الوقائع حضر الخجل واضحا لا غبار عليه ولازم "صالح العوادجي" خوف مبهم من أن ترى زوجته سوءته :" لقد أخفيت أعضائي التناسلية بكلتا يديّ وآستسلمت كليّاً..." (36).

***

*رغم أنّ من داهمهم العمى تركوا أعمالهم وديارهم ومآربهم والدّنيا قاطبة وجمّعوا في ما يشبه المعتقل فإنّ بعضهم ظلّ وفيّا لهواياته وفنونه المفضلّة :" وفي لحظة معيّنة، ظهر المحتجزون العميان في باب الجناح وقال أحدهم: نأسف أنّ أحدا لم يفكر بإحضار غيتار..." (37).

** ولم تغب هذه الفكرة أيضا في رواية الوقائع الغريبة، فصالح العوادجي رغم ما ألمّ به لم ينس فنّه الذي أحبّه واحترفه :" ولو أنّني يا سي نذير في حيرة من أمري ذلك أنّني أرغب في العزف والغناء أحيانا، ومع ذلك لم أجد الشجاعة بعد لكي أطلب من زوجتي أن تأتيني بآلة العود من البيت" (38).

***

كان من بين المشكلات التي انجرت عن وباء العمى أن أصبحت البيوت عرضة للاعتداء والنهب:" أعلنت زوجة الطبيب أنّ الباب لا يزال مغلقا، توجد عليه علائم محاولات فتحه عنوة بيد أنّه قد ثبت في وجه الاعتداء..." (39).

**ولم تغب هذه الفكرة أيضا عن راوي الوقائع فقد انجرّ عن خلوّ بعض البيوت التي فارقها أصحابها اضرار سريان الاعتداء والنهب :" أمّا البيوت التي ظلّت على حالها فلم تطأها يد النّهب والتخريب، فقد احتلها المشردون ومن لا مأوى لهم..." (40).

***

* ثمّة تشابه آخر لفت انتباهنا ووقفنا عنده طويلا نحاول أن نجد له ما يبرّره، فقد فاجأنا أن يستنجد "ساراماغو" بمقصّ ينهي به مشكلة ما ثمّ نصطدم بهذا "السلاح" نفسه حاضرا في رواية عبد الجبار العشّ لينهي مشكلة أخرى. فمنذ أن انتبهت زوجة الطبيب لوجود المقصّ وفكرة الانتقام من الزعيم تلحّ عليها، وبعد أن تأكدت من أنها لن تحسن استعمال المسدّس لو أمكن وافتكته من صاحبه، مثل المقصّ أداة الخلاص الوحيدة التي تمّ بها القضاء على الزعيم الأعمى ومن ثمّة بداية التحرّر :" رفعت زوجة الطبيب المقصّ عاليا... وقد باعدت بين شفرتيه بحيث يمكن أن ينغرز كخنجرين ... انغرزت شفرتا المقصّ عميقا في حنجرة الأعمى، والتفتّا قاطعين الغضروف والأنسجة الرقيقة..." (41).

**وفي رواية وقائع المدينة الغريبة، استعانت زوجة صالح العوادجي بمقص لتمزيق سراويل زوجها الذي التصقت قدماه بأرضية المقهى واستحال بالتّالي تخليصه من ملابسه ليتمكن من الإ ستحمام :" ولكنّ زوجتي لم تكن بلهاء فبينما كنت أفكرّ في تمزيقه، إذ بها تفاجئني وبيدها مقص." (42).

على سبيل الخاتمة

قرأنا الرواية الكوماريّة (نسبة إلى جائزة كومار السنويّة) لصاحبها التونسي عبد الجبار العشّ وقرأنا

بعدها الرواية التي صدرت قبلها بسبع سنوات للبرتغالي النوبلي "جوزيه ساراماغو" فوقفنا على تشابه بلغ حدّ التطابق في البنية الروائية وفي الفكرة المحوريّة وفي تعاقب الأحداث بل وحتى في تفاصيل دقيقة وفي عبارات بعينها... وقد اخترنا أن لا نبرز كلّ وجوه التشابه أو التطابق التي فاجأتنا تاركين للقارئ البحث عن جوانب أخرى قد تكون أزيد وضوحا وتدليلا عمّا وقفنا عليه.

إحالات :

1ـ رواية : العمى لجوزيه ساراماغو ـ دار المدى للثقافة والنشر ـ سوريا ـ ترجمة حبيب. نشرت 1995 وترجمت إلى العربيّة سنة 2002.

2ـ رواية : وقائع المدينة الغريبة لـ "عبد الجبار العشّ" مطبعة سوجيك صفاقس ـ النفقة الخاصة . الثلاثيّة الثالثة 2002.

3ـ مصدر 1 ص 14
4ـ مصدر 2 ص5
5ـ مصدر 1 ص 28
6ـ مصدر 2 ص 21
7ـ مصدر 1 ص 22
8ـ مصدر 2 ص 11
9ـ مصدر 1 ص 147
10ـ مصدر 1 ص 149
11ـ مصدر 2 ص106
12ـ مصدر 2 ص 106ـ107
13ـ مصدر 1 ص55
14ـ مصدر 2 ص 45
15ـ مصدر 1 ص 58
16ـ مصدر 2 ص 57
17ـ مصدر 1 ص 116
18ـ مصدر 2 ص 43
19ـ مصدر 2 ص 35
20ـ مصدر 1 ص260
21ـ مصدر 1 ص261
22ـ مصدر 2 ص107
23ـ مصدر 2 ص 154
24ـ مصدر 1 ص 158
25ـ مصدر 2 ص14 5
26ـ مصدر 1 ص 125ـ 126
27ـ مصدر 2 ص 104
28ـ مصدر 1 ص163
29ـ مصدر 2 ص 153
30ـ مصدر 1 ص 30
31ـ مصدر 1 ص31
32ـ مصدر 2 ص 113
33ـ مصدر 1 ص 329
34ـ مصدر 2 ص75
35ـ مصدر 1 ص318
36ـ مصدر 2 ص 75
37ـ مصدر 1 ص158
38ـ مصدر 2 ص 74
39ـ مصدر 1 ص 311
40ـ مصدر 2 ص147
41ـ مصدر 1 ص 222
42ـ مصدر 2 ص 75

الماء والنار في قصص التكرلي

أحمد السماوي

ليست مقاربة اثار فؤاد التكرلي السرديّة بيسيرة. فهو سارد ركم تجربة سنوات إن في الأقصوصة وإن في الرواية، إذ بدأ ينشر أقاصيصه منذ مطلع الخمسينات، وظلّ يكتبها - كما تشهد بذلك مختارات دار الجنوب بتونس- إلى 1985، ونشر روايته "الوجه الآخر" عام 1960 في حين نشر "انرّجع البعيد" عام 1980. وأن يقع التّنبيه لهذه الآثار دون سواها، فلأنها الوحيدة التي تسنّى لي الإطّلاع عليها. وغير خاف أنّ الكلام على قصص التكرلي يظلّ منقوصا ما دام لا يستوفي كلّ انتاجه السّرديّ أقصوصياً كان أو روائياً . وحسبي هذه العينَة من الآثار لاستخراج صورة عن خطاب التكرلي السّردي ، و مهما تكن عليه من تقصير في حقّ هذا الخطاب. وليس القصور عن الإلمام بإنتاج التكرلي السردي هو وحده الصعوبة الكأداء، وإنّما يعقدّها تنوّع هذا الإنتاج . فالرجل روائيّ وأقصوصيّ في آن معا، والرواية لديه كبيرة الحجم وصغيرته؛ وتناول السرد الأقصوصي يقتضي أدوات إجرائيّة مباينة لتلك التي بها تتناول الروايةولذلك تعتبر المقاربة، فعلا ، مجازفة، ولكني لا محالة خائضها تماما خوض عبوّد خلف (1) مغامرته التي حسم بها تردّده ، على أن لا تستهدف مغامرتي القتل ، أو هكذا أريد، انتقاما لعرض منتهك، بل البحث عن مميّزات خطاب التكرلي السرديّة. وشتّان بين المقصدين!

أيكون من اليسير أن نلخّص قصّة هذا الأثر أو ذاك ؟ أليس في التلخيص إجحاف بحقّ الأثر خاصّة إذا لم يكن التلخيص مأخوذا لذاته، بل مطيّة لتبيّن العلاقة بين القصّة والخطاب ؟ ولذلك نجازف بالقول إنّ الرجع البعيد تطرح قضيّة العجز عن مجابهة المرأة والرجل معا اغتصاب العرض، وإنّ الوجه الآخر تطرح من جهتها إشكال ضيق ذات اليد واحتداد الشعور بالذنب مما يؤدّي إلى التفريط في الملك والذات معا. ولعلّه ليس بوسعنا الزيادة على التلخيص الجيدّ الذي قام به توفيق بكّار لأقاصيص موعد النار حيث رآها جميعا تتمحور حول مركز اهتمام وحيد هوالنار وتنويعاتها في عراق ما قبل الثورة وبعدها (2). أو تخرج، إذا، الروايتان عن مركز الاهتمام هذا؟ يبدو أنّ ذلك متعذّر، فاغتصاب عدنان منيرة في الرجع البعيد إن هو إلاّ جرح دام أخفته منيرة حتى اكتشفه مدحت زوجها فأصيب بنار حارقة أدّت به إلى الهيمان على وجهه حتّى صرعته رصاصة طائشة. ورهن محمد جعفر في الوجه الآخر حليّ امرأته لدى سيّد هاشم إن هو إلاّ احتراق يزيده العجز عن تسديد الديّن ومرض الزّوجة حدّة. ولم يكن التطليق الذي لجأ إليه حلاّ يطفئ لهيب هذه النّار المشتعلة . غير أنّ المطر الذي حفّ بمقتل مدحت ، وذاك الذي حال دون لحاق الطليق بطليقته وقد عثر عليها فجأة في " غرباء" وذاك الذي غطّى وما غطّى على الأب يغتصب كنّته في "القنديل المنطفئ" قد تكون جميعها كافية لإطفاء النار الملتهبة. ولكن هل يقدر المطر فعلا على أن يطفئ نارا هي على المجاز لا على الحقيقة؟؟ إنّه يكون أحيانا - وقد كان فعلا - غطاء تقترف تحته الآثام. فقتل مدحت المجانيّ في خاتمة الرواية إن هو إلاّ صدى يرجّع مقتل فؤاد تدهسه السيّارة في الطريق في أولها. وإنّ استظلال الحلم بالمطر ليس سوى غطاء يستره عند اغتصاب كنّته الكاعب. ورغم ذلك، ألا يقدر النّهر ، وهو يستوعب ماء المطر تمدّه به الجداول ، على حماية المستضعفين من شرور الكبراء؟ إنه إذا لم يكن الجواب عن هذا السؤال يسيرا فيكفي، على الأقلّ، شرف طرحه. وهكذا تتأكّد الثنائيّة الكبرى التي تشق إنتاج فؤاد التكرلي السرديّ، وهي ثنائيّة الماء والنار، تلتهب هذه

تارة ليطفئها ذاك أخرى أو ليؤجج أوارها. وهذا العود الأبدي لتداول الماء والنار على الفعل تترجمه بنية الرواية بناء دائرياً، فما أشير إليه بَعدُ من تصادي مقتل مدحت مع دهس السيّارة فؤاد هو تثبيت لهذا الترداد، وقبلهما يقتل كلبٌ مدهوساً هو أيضا (3). وهذا الدوران على الذات يتضح حتّى في ترتيب الفصول في رواية الرجع البعيد، فالفصل الثاني عشر يظهر كرّتين قبل الفصل الثالث عشر وبعده. وهو إذ يظهر يخرق المألوف فيرد معنونا مرقّما ترقيما عاماً وآخر خاصاً(4). أمّا القصّة في الرواية فترد عموما متشظّية. ففي الفصل الأوّل من الوجه الآخر تقدّم القصّة مزدوجة، قصّة محمد جعفر في طريقه إلى عمله وفي عمله، وقصّته في بيته، بالتوازي، وقد تبلغ القصّة حداً من التشظّي يعسر معه متابعة الخيط الرفيع الرابط بين أجزائها؛ من ذلك حديث السارد في الرجع البعيد عن(هو) يقبّل (هي) ولا يدري المسرود له على من يتكلّم السارد أو علام يتكلم (5). وهو، إذ يفعل ذلك يستبق الأحداث، ليعود عليها لاحقا إيضاحا وكشفا فيعرف المسرود له أنّ (هو) هو مدحت وأنّ (هي) هي منيرة. وعندما تتعدد القصص في الحكاية يصبح مطلوبا من المسرود له الإنتباه الدقيق حتى لا تفوته تفاصيل ولا تفلت منه إشارة (6) خصوصا إذا تعددت المشاهد الأفلاك حول مشهد كوكب والفصل واحد (7).

والمعالم المختلفة لهذه البنية، متى انطبقت على الرواية يصعب انطباقها على الأقصوصة. لذلك تشترك بعض الأقاصيص في السمة الغالبة هذه وتنفرد أخرى بسمات تفرضها طبيعة الأقصوصة المختزلة. ففي "الغراب" تقوم الحكاية على تفرّغ ثنائيّ تتوازى فيه حكاية الغراب مع حكاية الزوج الخائن القاتل(8). وترسيخا لمفهوم الدوران على الذات هذا، تلتزم الأقصوصة بمركز اهتمام وحيد هو عادة لحظة وجيزة، لكنّ هذه اللحظة لا تعني محدوديّة في الزمان بل قد تعني امتداداً ولو نسبيا. وفي تلك اللحظة تعتلج في نفس الشخصية الرئيسيّة عوامل التردد والضيق والحسم(9). ولعلّ التردّد في أخذ القرار أن يترجم في الخطاب دورانا في الحلقة المفرغة حتّى إذا انعقد العزم على ،نحسم استوت السبل. ولذلك قال بكّار: "الأقصوصة من جهة تركيبها المقفل مأساة ومن جهة رمزها المطلق ملحمة" (10).

وبالفعل، فقد تكون الخاطرة تمرّ بذهن الشخصيّة، بمثابة القادح لنشوء الأقصوصة. و " العيون الخضر" أنموذج فالخواطر التي مرّت بذهن الشخصيّة، بمثابة القادح لنشوء الأقصوصة. و"العيون الخضر" أنموذج فالخواطر التي مرّت بذهن سليمة المومس، وهي في طريقها إلى الشمال، هي التي حفزتها على الشعور بالصّغار وبتفاهة حياتها التي رأتها بلا معنى. وقد تخرق الأقصوصة البنية المألوفة، فترتاد أجناسا أدبية أخرى كالمذكّرات والنقد والدراسة الإجتماعيّة النفسيّة؛ كلّ ذلك بمناسبة العثور صدفة على وثيقة تتحوّل إلى نصّ مصدر لنصّ آخر ناسخ أو لنصّ مواز يحتاج إليه لإثبات دلالة بعينه؛ وبذلك تتحوّل الذكريات إلى نصّ واصف ما دامت حكاية في الحكاية تختم بها الأقصوصة ولا تعود بعدها الكلمة إلى السارد الخارجيّ (11).

ولا تكتفي الأقاصيص في موعد النار بالتشعّب ثنائياً أو بالتوسّع أجناسياً، بل هي ترتاد جنسا في الكتابة السرديّة جديدا هو الخيال العلميّ، بما هو تصوّر عالم الألفيّة الثالثة في أواخر الألفيّة الثانية يستشهد عليه بتلك الشخصيّة التي خرجت تشتري لابنتها دمية من أحد المخازن فانخرطت في عالم آخر وزمان آخر(12).

وهكذا ترد بنية الرواية والأقصوصة لدى التكرلي، لتؤسس لهذا النوسان بين الماء والنّار ولتثير من قضايا الخطاب ما يتجاوز الجنس الأدبي طورا، وتفرض على هذا الخطاب الانصياع لأوامر الجنس طورا آخر. ولعلّ هذا المدّ وهذا الجزر أن يتضحا أكثر لدى تبيّن الكيفيّة التي بها يتناول الزمان في القصص. وربما تكون الرواية الكبيرة الحجم أكثر تمثيليّة لزمانيّة السرد في تصوّر التكرلي. فرواية الرجع البعيد، وإن ورد على لسان مدحت إحدى شخصياتها ذكر الزمان المرجعيّ الذي تعود إليه القصّة وهو 1962 (13)، فإنّها قد امتدّت إلى مقتل عبد الكريم قاسم يوم الثامن من شباط/فيفري 1963، عندما ضربت رصاصة طائشة مدحت فأردته قتيلا. والزمان القصصي هذا الذي نتوقّع أنّه امتدّ على خمسة أشهر أو ستة، منذ افتتاح السنة الدراسيّة التي شهدت نقلة منيرة من بعقوبة إلى بغداد حتى مقتل عبد الكريم قاسم لم يحافظ على تسلسله التاريخي في الحكاية، وأنّى له أن يفعل، والرواية تبشّر بفنيّة في الكتابة جديدة تقوم على تهشيم الزّمان؛ وأبرز ما تلجأ إليه الرواية مكرهة من تهشيم للزما لجوؤها إلى خرق النظام الزماني، من أجل أن يتسنّى لها إعطاء فكرة عن الأحداث المتواقتة في مكانين مختلفين. ومادام حضور السارد بهذا الشكل عسيرا، فلجوؤه إلى



تغيير صنف التبئير هو المخرج(14). ولعلّ كثرة دوران الرواية على نفسها أن تكون السمة الغالبة على الرجع البعيد.

فالشخصيّة يستأنف التّعريف بها، والوظائف يعاد عليها بالإيضاح (15) والتفصيل (16) وربما التكرار شأن ما حصل للحديث عن دخول عبد الكريم ملطّخا بالدم، يرد ذكره في الفصلين الأوّل والخامس، وشأن الحديث عن الصعود للنوم، ورؤية مديحة وابنتها و حسين زوجها الناشز، ولقاء مدحت صهره حسين هذا. وبذلك ، تعطي الرواية انطباعا بأنّها تتقدّم، ولكنّها ثابتة في الزمان لا تريم. غير أنّ ذاك الزمان القصصي القارّ لا يستطيع أن يظلّ كذلك في مستوى الحكاية. فزمان هذه يقاس إلى زمان القراءة، وإن اعتبره جينات زمانا للحكاية مزيّفا. وبالنّظر إلى الرواية ، يبدو هذا الزمان ممتدّا وامتداده ومراوحته في اللّحظة نفسها لا يخلوان من دلالة لعلّها الإعلان عن الإخفاق في الخروج من الحلقة المفرغة؛ وهو ما قد يترجم بشكل أو بآخر عجز الماء عن إطفاء النار. فأوارها على الدوام ملتهب. والسعي إلى الإفلات من الرتابة يبوء بفشل نتيجة للضرورة التي يفرضها الالتزام بخطيّة اللغة، تلك التي تمنع الشخصيّة، واصلة أو غير واصلة، من أن تتكلم في اللحظة التي يحلو لها فيها الكلام. فحسين الذي لا يدري أنّ عدنان قد سبق الكلام عليه، يتصوّر أنّه، إذ يعلن عن حضوره، يأتي شيئا غير مسبوق . وبذلك يتبدّد الوهم بحريّة الشخصيّة في الكلام في اللحظة المناسبة ، في وقت تهيمن به اللغة بقانونها(17). ولذلك، يعمل السارد على استغلال خطيّة اللغة وخطيّة الحكاية(18) بمراوحته بين استحضار الماضي وذكر الراهن دون إشعار بالتحوّل؛ وهو يترك لترتيب الجمل في النصّ وحده أمر الإعلان عن ذلك (19).

والتقاء البنية والزمان على التشظّي، والإلتئام، فالتشظي مجددا، في عمليّة نوسان دائم يؤكد الحاجة إلى البحث عن تجلّ له في أسلوب آخر من أساليب القصّ هوالحوار. ويبدو أنّ هذا الحوار لا يبخل بتوفير هذه الفرصة؛ ولكن بدل أن يكون النّوسان بين تقطّع للحوار مثلا واسترسال، يأتي النوسان بين توفّر وانعدام، فالفصل الثاني من الرجع البعيد يلفت الانتباه بخلوه تماما من الحوار الثنائي الاتّجاه أو متعدّده، في حين هو متوفّر بالفصلين المجاورين ، كما يأتي النوسان بين فصحى تعتمد فيه وعاميّة. صحيح أنّ جلّ الحوار في الروايتين والمجموعة عاميّ، لكنّه لا يخلو أحيانا من فصيح فالخطاب الذي يتبنّاه مفتّش الشّرطة، في الفصل الثاني، إذ يتكرّر، يرد فصيحا(20). وكذا الشأن في أقاصيص "أمسية خريف" و" الأزهار" و" (م.أ.ر.ع.س.)" حيث تزدوج اللغة، فيتكلّم الرجل الآليّ بالفصحى، في حين يتكلّم الأب الباحث عن الدمية بالعاميّة. وهذا الاستعمال المزدوج للحوار ينبئ هو أيضا بألاّ حسم، لا انسجاما مع تعدّد الأصوات، واختلاف الرّطانات، بل إيمانا بعسر الحسم، في مثل هذه الاختيارات، خصوصا إذا لمسنا أنّ للحوار وظائف متعدّدة متباينة منها تطوير الأحداث، واستعراض الذكريات، والتعريف ببطاقة الشخصيات الدلاليّة. فقد أشير مثلا، إلى غياب مدحت، ومازالت الحكاية لم تصل إلى الإعلان عنه أو تبيان أسبابه (21)؛ ووقع التّنبيه لكون محمد جعفر في الوجه الآخر كان يوما ما كاتبا(22).

والحوار شكلا ووظائف، يخدم الفكرة المركز التي عليها مدار الإبداع السرديّ لدى التكرلي. فهو بإثارته قضيّة الفصحى والعاميّة دون حسم بشأنها ينكأ جرحا لمّا يندمل، ويقدّم علاجا لا يراه وجوبا مقنعا، وإن كان ميله إلى العاميّة يستخدمها في فنيّة راقية، وبفصاحة نادرة، لمّا يرجّح كفّتها على حساب الفصحى لديه؛ لكن أنّى له أن يرتاح إلى هذا الحكم والقضيّة تخرج عن نطاق الفنّ إلى نطاق الثقافة بعامّة؟ قد يكون بإمكانه أن يلجأ إلى الخطاب المنقول مثلا، شأنه في أكثر من فصل من الرجع البعيد إلى الخطاب المسرّد كما هو الحال في الفصل الثاني ؛ ففي ذلك اختيار فنّي محض. وله أن يستعمل خطابا مباشرا أو مناجاة منقولة شأنه في الفصلين الرابع والثاني عشر في قسمه الأوّل (23)؛ فذلك من مشمولاته الفنيّة ! لكنّ اختيار لغة بعينها يستعملها في الخطاب المنقول غير بريء . قد يرى في العاميّة لا فنيّة بل إيهاما بالواقع، تماما مثل استعمال التّركيّة على لسان الحاج الذي فقد رفاقه في السلاح من خمسين عاما، ولكنّ ذلك من الوهم الذي أطلقته المدرسة الواقعيّة بادّعائها محاكاة الواقع ونسخه باللغة. أفليس هذا التردّد مظهرا آخر من مظاهر النوسان؟ وهو ليس الوحيد في تشكيل الصورة المميّزة لسرد التكرلي. فله في استعمال الضمائر شأن شبيه.

إنّ المزاوجة بين استعمال المتكلم والغائب في الرجع البعيد، في وقت يكون فيه السارد خارجيّا لا يعطى الكلمة، تشي، لأوّل وهلة، بأنّ المسألة اختيار فنّي محض، وكذا الشأن في الأقاصيص. غير أنّ هيمنة الغائب كما في

الوجه الآخر، وبروز ضمير المتكلّم الجمع من حين إلى آخر (24) يقدّمان جانبا من التبرير لمثل هذا الاستعمال. فكلّما اقتضى الكلام تعليقا ما، سارع السارد إلى الالتفات لبيان أنّ الهمّ الذي تكابده الشخصيّة إنّما هو همّ إنسانيّ عامّ. ولذلك يصبح للنحن يرد ذكرها من حين إلى آخر وظيفة استخلاص العبر: "ماذا يمكننا أن نعمل أمام الإنسان الذي سنكونه؟" و"إننا نضع أنفسنا أمام الماضي؛ أمام المخلوق الضّعيف ذي الأحلام الفارغة الذي كنّاه" (25). وبهذا الالتفات يرى السارد نفسه مجبرا على أن يفسح المجال للشخصيّة تعبّر عن تقويمها الخاصّ للأمور، ولكنّه ليس الفسح المطلق، إذ ينخرط هو نفسه ضمن الموقف المعلّق به. وهذا التردّد بين أن يكون السارد مطلق التصرّف في الحكاية يسوقها بضمير الغائب، وبين التنازل للشخصيّة يقاسمها همّها إنّما هو انسجام مع النوسان المشار إليه في أركان القصّ الأخرى، بيد أنّ خصّ شخصيات دون غيرها بمشاركة السارد صنيعه ليرد التلفّظ بلسانها، ولا يتكفّل هو بنقله مثير للاهتمام. والملاحظ أنّ الشخصيّة المخولة القيام بهذا الدور هي عبدالكريم يستأثر بفصول ثلاثة (26)ومنيرة تستأثر بواحدة فقط هو التاسع. أيكون هذا الاختيار من السّارد/ الكاتب صدفة؟/ لا إخاله إلا معبّرا عن نوع من التراتب تصنّف وفقه الشخصيات.وليس التراتب متصلا بالتواتر في الحضور، بل بالقيمة التي يراها السارد جديرة بهذه الشخصيّة دون تلك. فهل لمنيرة وكريم قيمة في تصوّر السارد أرفع مما لغيرهما من الشخصيات؟ وأين مدحت آنذاك من هذا الثلاثي المهمّ؟ يبدو أن فكرة النار والماء المركزيّة هي التي بإمكانها أن تقدّم جانبا من الجواب فالصراع الخفيّ الحادّ بين الأخوين على عشق منيرة حسم آنيا بزواج مدحت منها دون أن يطأها، وحسم آجلا بالتخلّص من مدحت يقتل. فهل تكشف الحكاية بذلك عن أنّ النار التي تظلّ تمرر في الداخل لا بدّ لها من أن تأكل صاحبها؟ ولذلك كان مقتل مدحت نتاجا طبيعيّا للنار التي اشتعلت داخله ولم تجد الماء لإطفائها؛ وكان صمت منيرة وكبت كريم أحاسيسه بمثابة النار التي لا بدّ لها من تنفيس لا يرى السارد نفسه أهلا للنيابة عنهما في التعبير، بل فرض على نفسه التخلّي لهما عن الكلمة يأخذانها في الدرجة نفسها من أخذه هو إيّاها. لكنّ ما يثير الدهشة هو أنّ هذا الضمير المتكلّم الذي يتركه السارد طوعا للشخصيّة كي تتلفّظ من خلاله سرعان ما يلتفّ عليه شأنه في الوجه الآخر حيث يستعمل ضمير المتكلّم الجمع التفافا على الضمير الغائب (27). وقد تكرّر هذا الصنيع في الرجع البعيد في الفصل الذي كانت فيه منيرة الشخصيّة/ الساردة، مرة عند الحديث عن عملها في بعقوبة، وعهد المسرور له بها في بغداد، وأخرى عند رواية قصّة اغتصابها (28). و ورود هذين المقطعين بضمير الغائب، وفي وقت هما محفوفان بضمير المتكلّم لا يمكن أن يكون مجانيّا. فكأنّ كلّ صلة لمنيرة ببعقوبة تعمل جاهدة على أن تمحوها في ذهنها، وإذا كان ذكرها واجبا، فليتكفّل به غيرها. وبذلك يصبح لاستعمال الضمير دوره في إسباغ الدلالة على النصّ. فالنّار المفروض فيها- وقد اشتعلت - أن تطفأ، أريد لها أن تبقى - في ظلّ السرد بضمير المتكلّم - خافية، كلّف ذلك الشخصيّة / الساردة ما كلّفها. وهي، إذ تفعل ذلك، تنسى أنّ النار متى ما لم تلتهب تظلّ ساكنة محرقة. والضمائر المتعددة هذه غائبة ومتكلّمة، مفردة وجمعها، لا يخلو استعمالها من دلالة تدعم الفكرة / المركز. ولعلّها تكون أبرز عندما تذهب مذهبا مفردا في السرد، أي عندما تكون ضميرا مخاطبا شأن ما وقع في الفصل الرابع، عندما وجّه المتكلّم الخطاب إلى حسين وكان عهده به يتكلّم عليه ، ويتراوح الكلام بين الغياب والخطاب بما يشي بنوع من التأنيب يمارسه المتكلّم إزاء حسين الذي فرّط في زوجته وابنته فمن عساه يكون هذا المتكلّم إذا كان المخاطب معيّنا ؟ أليست ذات حسين تقرّع حسين على ما فرط منه؟ إنّ في هذا التقريع توكيدا للرغبة في أن تظلّ كامنة لأن لا سبيل إلى إطفائها حتّى بمياه الدّنيا كلّها ، ولذلك، ينهض الضمير متعدّدة أصنافه، بدور رئيس في إثارة المشكلة وتوكيد العجز عن حلّها؛ مما يفرض دورانا في الحلقة المفرغة تأنيب ضمير وتناسي صور مقيتة وحريّة في الترّف وعدولا عنها.

هذا التلوين في استعمال الضمير يجد صدى له في كيفيّة حضور السارد/ المبئر في النصوص السرديّة المختلفة. والرجع البعيد ، بما هي الرواية الكبرى، مرشّحة أكثر من سواها لتقدّم صورة دقيقة عن هذه الكيفيّة. وإذا كان استعمال الضمير الغائب، في التقليد السردي ، علامة على كليّة معرفة السارد وكليّة حضوره، فإنّه في هذه الرواية بالذات قد اتخذ له سمتا مغايرا تماما عندما برهن السارد أكثر من مرّة على أنّه لا ينظر إلاّ من خلال عيني الشخصيّة. ويتضح ذلك من خلال العلامات الدالّة مثل قوله : "راقبتهما مليّا" أو " سمعت أمّ حسن تكلّم ابنتها"

(29) أو "تطلعت بعينين مذعورتين إلى السّقف"(30). وغير ذلك كثير. والشخصيات التي من خلالها يدرك المبئر، عديدة؛ من بينها أمّ حسن وسناء ومديحة وعدنان. هذا طبعا إضافة إلى الشخصيات /السردة في الفصول الواردة بضمير المتكلّم. وبهذا يتضح أنّ السارد يسعى جاهدا إلى ألاّ يستأثر دون الشخصيات بالإدراك مثلما يفعل عند التلفّظ. فهو يكتفي إمّا بمتابعة الشخصيّة تتحرك أمامه وإمّا بمشاركتها إدراكها. وحتّى إن خطر له أن يبئرها تبئيراً صفرا خفّف منه ما وسعه مستعملا لذلك أفعال الإحساس شأنه مع "شعر" و"رأى" و"بدا" و"خطر" وما عداها. وميل السارد عن التبئير الصفر يمارسه في أيّ من آثاره الروائيّة أو الأقصوصيّة يتماشى ورغبته في أن يشارك الشخصيّة همّها فهو لا يرتاح إلى بقائه بمبعدة عنها تحترق بنار كاوية ولا يحرك ساكنا. ولعله يفعل ذلك لأنّه يعرف أنّ من المطلوب البرودة في العرض، كما تقتضيه منه الأقصوصة والرواية معا، وذلك حتى لا تطغى مشاعر السارد على سرد الحدث، فتفقد الحكاية وهجها. ومثلما يؤمن السارد بأنّ عليه الحدّ من تعاليه، يقرّ أنّ عليه شكم أحاسيسه. وفي ما فعله عند سرده دهس السيارة فؤاد في الفصل الأوّل من الرجع البعيد دليل (31) إنّ السارد، وهوو يكيّف خطابه بحسب الأوضاع المختلفة، يعمل على أن يقدّم المشكلي في كثير من اللين وعدم التعقيد وكأنّه بذلك يخزّن شحنة من التوتّر لفرصة أخرى لاحقة. فمادامت النيران دائمة اللهب، ومادام عسيرا إطفاؤها، فلا أقلّ من برودة الأعصاب في مواجهتها. ولهذا وقعت الاستعاضة عن المواجهة العنيفة باللجوء إلى التواتر المكرّر يثبت به السارد/ المبئّر وجهة نظره. وقوام وجهة النظر هذه، الاقتناع بعبث الوجود . فتكرار الكلام على الكلب العجوز الذي دهسته السيّارة قبل مقتل فؤاد وبعده يترجم الهلس والذهان اللذين يعيشهما كريم أو الإنسان عامّة عندما ينكب في عزيز عليه . وما نكبة كريم في فؤاد، ونكبة منيرة في شرفها، ونكبة أسرة مدحت فيه إلاّ نماذج متعددّة لهذه النار التي تتقّد من حين إلى آخر ولا تجد الماء الكافي لإطفائها. ومهما يكن للإنسان من رغبة وقدرة على اكتساب الوعي ونحت الكيان، فإنه يظلّ مراوحا مكانة لا يريم، ومن هنا الدوران الكثير في الحلقة المفرغة، وهو الدوران الدالّ على الضياع والموت(32). وهل ينفع في هذه الحال ، تعدّد الأصوات يلجأ إليه السارد من أجل إضفاء حيويّة على النصّ وحواريّة تقطع صلة الأدب بالمناجاتية التي دعّمها الفكر العقلاني الأحادي؟ لقد لجأ السارد فعلا إلى خلق فرص للتداول في موضوع واحد ولو بشكل منجّم، مثلما حصل بين مدحت وأخيه عبدالكريم يتبادلان الحديث عن الموت والوجود والصداقة وسواها (33)، ومثلما جعل للرطانات المتباينة إمكان حضور في النصّ كأن يرد خطاب حجّي المنقول، بالتركيّة مما لا يفهمه القارئ العربيّ إيذانا بانهيار العقل والمثل والقيم مادام الموت هو المتغنّي والمبشّر به، حتى لتكون الرطانة إيذانا بالإضمحلال والزوال(34). ولكن هل ثمّة فعلا تعدّد أصوات؟ يبدو أنّ تكفّل سارد مماثل خارجي بالسرد لا يسمح له بالحصول على المعلومات التي توفّرت للسارد بضمير الغائب من قبله مادام شخصيّة فاعلة أولا فواصله تاليا. فعبد الكريم كان جاهلا بالعلاقة التي تربط منيرة بعدنا، وبفحوى الورقة التي سلّمتها سناء لأبيها في غفلة منه؛ وأن يصبح ـ وهو سارد بضمير المتكلّم ـ عليما بذلك، فذاك دليل على أنّ الفرق بينه شخصيّة واصلة وبين السارد بضمير الغائب منتف. وهو ما يعني صوريّة تعدّد الأصوات (35). فهناك ـ فعلا ـ صوت مركزيّ واحد يسيّر العمليّة السرديّة بكاملها. ورغم ذلك، فهل يعتبر هذا الصّوت المفرد ـ عندما نقوّم نصّ التكرلي بالنسبة إلى نصّ الثقافة العربيّة الأكبر ـ تردّدا لما يطغى فيها؟ أليست النكهة العراقيّة التي يبغي السارد إبرازها دليل ثراء المشهد الثقافي العربي وغزارة مكوّناته؟ إنّ الخصائص السرديّة التي يتميّز بها إبداع التكرلي روائيّا كان أم أقصوصيا، تحلّه من الإبداع العراقيّ محلا خاصا، ومن ثمّ، فإنّها تعطي ميزة لهذا الإبداع على الساحة العربيّة كلّها. ويكفي الانتباه لسجلاّت القول للتأكد من ذلك. فإضافة إلى العاميّة والفصحى والتركيّة تحضر مفردات في الرجع البعيد ـ وبشكل أقلّ في الوجه الآخر ـ تلفت الانتباه بـ " عجمتها". هي عراقيّة شعبيّة أم مفصّحة بطريقة لم تجد لها الرواج والإنتشار؟ إنّ طرح هذا السؤال لا يعني البتّة خروجا عن الفكرة/ المركز التي يتمحور حولها إبداع التكرلي السردي: النار والماء. وما النار إلاّ كناية عن هذه الرغبة في طرح السمة العراقيّة المميّزة في المشهد الثقافي العربي العامّ، وما الماء الذي يطفئها وما يطفئها إلاّ كناية هو أيضا عن تلقي القارئ العربي هذه المفردات.

فقد يجد لها المعنى المناسب وقد تعوقه عن الفهم والتواصل؛ لكنه لا يستطيع إلاّ أن يرى فيها تميّزا خاصة

إذا رآها غير نابية عن المكان الذي فيه توجد . فالحديث عن "الطارمة" و"القريولة" و"الإيوان" و"البقسماط" و"الشخاطة"و"قح" "و"الدكنة"و"كيفية" و" المحجر" و"التيغة"و" الرقّي" و" الحبّانة"،"كفخ" و" مطعّج" (36) يبدو غريبا على القارئ العربيّ الذي لا عهد له بالإنتاج الفنّي العراقي عموما والأدبيّ خصوصا. لكنّ التنبيه لوجود مثل هذه الاستعمالات ضروريّ لجعل المفردات عاديّة مقبولة. ومن أفضل من العارفين بها تعريفا بها لدى الآخرين ؟ على أنّ هذا لا يعني عدم وعي من لدن السارد/الكاتب بأنّ ذلك قد يتسبّب في إعاقة التواصل. فهو متى لاحظ - في الخطاب المنقول - أنّ شخصيّة ما استعملت لفظا " حوشيا " أردفه بآخر فصيح لا لأنه يتوجّه إلى قارئ عربيّ فقط، بل لأنّه يتوجّه إلى قارئ عراقي أيضا(37). والحديث عن الشرح يرد في درج الكلام، يعيد إلى الذاكرة ما فعله أبو العلاء المعرّي في رسالة الغفران قديما وما فعله البشير خريّف في الدقلة في عراجينها حديثا غير أنّ صنيع التكرلي محدود جداً بحيث لا يسمح بالكلام على وجود واقعيّة نصيّة في آثاره. ورغم ذلك، فإنّ اللجوء إلى مفردات تبدو غريبة غايته لفت الانتباه إلى الفكرة المركز التي تمحورت حولها أعمال السارد/ الكاتب. ولذلك، ظلّ يركّز لها من الوسائل الفنيّة والعناصر الموضوعاتيّة الكثير حتى تبرز وتجلو. ولعلّ أبرز ما استعمله من موضوعات يكرّرها عبر الآثار الثلاثة كلّها، موضوع الألوان والأضواء مما له ، بالطبع، صلة مباشرة بالنار والماء، فقد بلغ إحصاء حوالي مائة الاطّراد. وحضور هذا الموضوع بهذه الالتفات إليه. والحديث عن الألوان والأضواء يجرّ إلى الحديث عن السحب والمطر، والشمس والصهد . كلّ ذلك تمهيدا للحديث عن القتل حفاظا على العرض كما في موعد النّار، وهو موضوع قارّ في الرجع البعيد بل هو صلب موضوعات الرواية. وارتباط العرض بالمرأة يجرّ إلى الحديث عن وضعها المزري لا بسبب سيطرة الرجل، فأبو مدحت وديع ، بل بسبب سيطرة النساء والشخصيات النسائيّة في الرجع البعيد دليل. واضطرار المرأة إلى تحمّل تبعات جنسها يجرّ إلى الحديث عن ا العزلة والانكفاء على الذّات، مما يفرض المرض والغثيان قهرا، أو الخمرة تنفيسا ، ويفرض القبوع في المكان لا يغادر؛ فالآثار جميعها تقريبا لم تخرج عن بغداد وبعقوبة، وإن خرجت فإلى باريس سرعان ما يعاد منها إلى بغداد . وبذلك يتأكد أنّ هذه الموضوعات جميعها تتمحور حول المفاهيم الكبرى للوجوديّة بما هي اكتساب للوجود وتحمّل له عجزا أو تصدّيا.

وهكذا تبدو آثار التكرلي السرديّة الثلاثة مثيرة لكمّ هائل من الأسئلة أولها - وهو الذي يفرضه زمان الكتابة (38) - مداره على مدى راهنية الموضوع الوجودي في لحظة القراءة التي يفصلها عن زمان الكتابة عقود. وثانيها - وهو الذي تفرضه الطبيعة الأجناسية للنصوص - مداره على قابليّة الجنسين السرديّين المختلفين لتناول الموضوع الواحد بالتحليل. وآخرها - وهو الذي تفرضه الخصوصيّة الفنيّة للآثار - مداره على مدى قدرة الإبداع العراقيّ على فرض بصمته الخاصّة في المشهد الثقافيّ العربيّ.

الإحالات :

1- هو الشخصيّة الرئيسيّة في أقصوصة " الطريق إلى المدينة" من موعد النار، تونس، دار الجنوب للنشر سلسلة عيون المعاصرة، 1991، ص ص 28-67.

2- انظر "أرض النار" لتوفيق بكار، م.ن.ص ص 7-40.

3- الرجع البعيد، ص 136و146 و489.

4- 12(1) الزخم والبقاء- 12(2) الزخم والبقاء م.ن.ص391و ص 461. أمّا الفصل الثالث عشر فيرد وسطا بين الاثنين، ص 423.

5- م.ن ص 300

6- م.ن ص 359 حيث يحوي الفصل كلاما على الغداء يعدّ، وعلى العشاء يعدّ قبيل مدفع الإفطار وعلى منيرة في بيتها ، في وقت فيه المخبر واحد في كلّ الحالات، وهو سناء.

7- انظر المشاهد المتعددة الحافّة بمشهد زيارة حسين في مصحّة ، م.ن ص 440.

8- الغراب من موعد النار، ص ص 95-106.

9- انظر "الطريق إلى المدينة"، حيث استغرق قرار الحسم بقتل الأخت المنتهك عرضها أياما لم تحددها الأقصوصة، وانظر " الصمت واللصوص" حيث لم يقو الأخ الأصغر على تحقيق النّصر على اللصوص إلاّ على مدى ساعة أو أكثر من الزمان (م.ن. ص ص67-93).

10- م.ن ص 35

11ـ همس مبهم، ضمن موعد النار، ص ص 157 ـ163.
12ـ م.أ.ر.ع.س. ضمن موعد النار، ص ص 171ـ184.
13ـ الرجع البعيد، ص 150
14ـ م.ن.ص 203
15ـ م.ن.ص 51، 230، 460
16ـ م.ن.ص 101
17ـ م.ن.ص 283،337.
18ـ يرى تودوروف أنّ زمان الخطاب، هو بمعنى ما، خطّي، في حين أنّ زمان القصّة متعدّد الأبعاد. انظر:
Tzvetan todorov, les categories du recit litteraire, in l'analyse structurale du recit Paris coll Points, Editions du seuil.1981p145.
19ـ الرجع البعيد، ص ص 46 ـ 47
20ـ الرجع البعيد، ص ص30ـ 31
21ـ م.ن ص 354
22ـ الوجه الآخر، ص 12
23ـ الرجع البعيد، ص 110 حيث يرد الخطاب المباشر بين ظفرين مما يعني تحكّم السارد في الشخصيّة ومنعها من خرق وصايته عليها، وص 401 حيث تستغرق المناجاة المنقولة حيّزا نصيّا كبيرا.
24ـ انظر على سبيل المثال لا الحصر الصفحات 6،11،13،14،66،82،94، 96،98 من الوجه الآخر.
25ـ الوجه الآخر، ص 96 و98.
26ـ الثاني والسابع والثالث عشر من الرجع البعيد.
27ـ انظر الهامش 24 أعلاه
28ـ الرجع البعيد ص 252 و 259.
29ـ الرجع البعيد، ص 63
30ـ م.ن ص 188
31ـ م ن ص 39 : "وفي خلال لحظات انفجر العالم علينا بكلّ شروره سقط تحت العجلات فجأة، لم تزل به قدمه، ولكنّه لم يرد أن يموت"
32ـ الرجع البعيد، ص 137،140،148،150،203.
33ـ م.ن ص 168
34ـ م.ن ص 462، 471
35ـ م.ن ص 441
36ـ الرجع البعيد ص72،93،103،156،174،182،185،222.
73ـ م.ن ص 100 : "لكنّ المسألة ما تتعدّى التعرصة. وباللغة العربيّة.. السفاهات".
38 ـ كتبت أقاصيص موعد النار الأربع عشرة ما بين 1950 و 1985، وكتبت الوجه الآخر ما بين 24 تشرين أول/ أكتوبر 1956 و18 حزيران/جوان 1957. أمّا الرجع البعيد فقد كتبت ما بين 1966/2/9 و 1977/9/5.

جدلية البعث والعبث

شادية شقروش*

دراسة سوسيونصية لرواية "وراء السراب...قليلا" لإبراهيم درغوثي

يتفاعل المبدع مع منظومة من اللغات الجماعيّة والإيديولوجيّة والأدبيّة، فيستوعبها، ويتمثلها، ويعيد إنتاجها، وفقا لرؤاه وفلسفته الخاصة، فيخلق إبداعا منصهرا مع الموروث الحضاري، ويستحدث تقنيات جديدة تخترق الفضاء، وتختزل الزمن، ويبتكر قيما جماليّة، تنفتح على الطاقات من التخييل يصعب الإمساك بتلابيبها.

تقترح الدراسة السوسيونصيّة منهجا نظريا يرتكز على مقولات "بيارزيما" الذي استطاع أن يجمع بين المقولات التي سبقته، ويتسلح بمفهوم التناص الكريستيفي، والحوار الباختيني، ويجسد البنية الدالة لغولدمان، مقربا بذلك بين تساؤلين كيف ولماذا، أي البحث في البنية الداخلية، والعوامل المسببة لحدوث النص (1).

لعل كتابة الرواية المعاصرة، تروم اختزال اللغة والفكر والطبيعة، من أجل بناء الوجود الإنساني، ولا شك في أن تجربة درغوثي في رواية "وراء السراب...قليلا" متورطة تورطا عميقا مع التاريخ والمجتمع والإيديولوجيا، يحاول من خلالها الروائي رؤية العالم بعين البصيرة، فتتحول الكتابة إلى "عالم أسطوري يتم فيه خلق الوحدة التي انتهكتها" (2) تناقضات الماضي والحاضر.

يعتمد الكاتب على طلل من أطلال الماضي، وهو كليشة من نقطة زمنيّة متوهجة يعاد بعثها من جديد، لتجسد صورة زمن مضى، فهل هذه الصورة ابتكار فقد الرغبة التي أفرزته؟ أم أن خيوط الماضي سراب يتلاشى كلما اقتربنا منه؟.

قد يكون الرجوع الى الماضي ملاذا يتجاوز به المبدع كبت الحاضر ومآسيه ويعانق به الأمل في المستقبل، لكننا نلاحظ أن العودة إلى الماضي في هذه الرواية تفتح الجراح من جديد وتذكر بالهزيمة والسكون، من خلال الأمجاد المنصرمة.

يبدو النص لأول وهلة، وثيقة تاريخيّة لجيل ولّى وانتهى إلا أنه يحمل في طياته رموزا أسطورية وعجائبيّة تبدو غامضة، ولكن الأثر الأدبي مهما كان غامضا، يحوي دلالات معينة يتقيد بها تأويله، ويحد بها فهمه، وأول هذه الحدود (اللغة) التي يظهر فيها، وما تحيل عليه من قيم حضاريّة تلزم القراءة بشيء من الموضوعيّة، لا بدّ لها منه، أما الحدود الأخرى فهي مضمنة ببناء النص نفسه، وبذلك الغموض الذي يتعهده، وبتلك الفراغات التي يضعها الكاتب فيه منتظرا من القارئ أن يملأها، وتلك الدعوات التي توجه للقراء حتى يتعاملوا مع النص تعاملا جماليا، لا تعاملا وثائقيا، إن هذه الحدود تلزم القارئ بشيء من الوفاء لنوايا الكاتب ومقاصده والعصر الذي ألف فيه (3).

مرحلة الفهم :

"وراء السراب...قليلا" رواية جيل انقضى، فكانت تقليعتها كرماد خلفته النار وراءها، نار ذات وهج ساطع، ولا دليل على وجودها سوى الرماد، أو الأثر الذي تركته، بله، لعل الأثر غدا سرابا، أو وراء السراب...قليلا".

1ـ المشهد الأول: ينفتح فيه فضاء التخييل على عجوزين

---

* أستاذة بقسم اللغة العربيّة وآدابها. تبسة، الجزائر.

عركا الدهر ثم عادا ليستقرا في المدينة القديمة " عتيقة" يسترجع فيها البطل الرئيس " عزيز" ومضات الماضي مع أول آية تقع عينه عليها، فينفتح هذا الفلاش من منطق ديني، فالخطاب في هذا المشهد خطاب الدين والتاريخ.

2 - المشهد الثاني : ينفتح على خطاب السلطة السياسية، يسرد فيه البطل حكاية موت عمه ليلة زواجه من فاطمة وحكاية استيلاء جند الباي على ممتلكات سلطان وقتله والتمثيل بجثته، بعد محاكمته باسم الدين، ثم استخراج جثته من القبر من طرف الجدة التي تصنع له قيامة، وتلتحم فيما بعد بالأرض لتتحول إلى تمثال.

3 - المشهد الثالث : وهو خطاب سلطوي أو سياسي ديني، ينفتح هذا المشهد على حكاية العبيد الذين حررهم الباشا من أسيادهم بقرار منه، وزج بهم في الصحراء تائهين، وموتهم تحت أشعة الشمس جوعا، على الرغم من رفضهم للحرية الموهوبة، وفشل ولي عهدهم بعد مدة في نقل جثتهم من الصحراء إلى مقبرة المسلمين.

4 - المشهد الرابع : ينفتح هذا المشهد على خطاب الجنس، يروي فيه البطل السارد حكاية والدته التي هربت إلى بيت الوالي الجديد وزواجها منه، ومغامرته مع بنات الوالي عندما عاد إلى حضن أمه، ثم سفره إلى صفاقس، والتقاءه مع زوجة أبيه التي وفرت له كل ما يشبع رغبته مع أجيراتها حيث مكث عندها سنة استنفد جميع ما تبقى من أمواله التي ورثها من والده، والتي صرف جزءا منها على بنات الوالي.

5 - المشهد الخامس : يمتزج في هذا المشهد، خطاب الدين والسياسة والجنس والتاريخ، حيث ينتقل السارد من حقبة الحكم العثماني إلى حقبة الاحتلال الفرنسي، فينتقل عزيز إلى المدينة الجديدة "قرط حدشت". وعمله في مناجم الفوسفات، حيث يلتقي بأجناس عديدة قادمة من جراء الجوع ومرض الطاعون من أجل الحصول على الخبز، بثمن قليل مقابل عمل شاق في مناجم الفوسفات، كما يروي فيها حكاية الموت في الجبل، والتمرد، وتشكل النقابات، وحكاية شن الاضراب، الذي يفشل، فيرحل البعض إلى مواطنهم ويعود البعض الآخر إلى العمل صاغرين، وفق شروط رئيس المعمل، لأن الجوع أقوى من كل إرادة وبخاصة إذا تعلق الأمر بالأطفال الصغار. وينغلق المشهد السردي على الهزيمة.

تنصهر هذه المشاهد لتشكل لوحتين متباينتين لوحة العبث التي تتعالق مع الواقع المتردي، ولوحة البعث، التي تتعالق مع الحلم المخلص، مشكلة البنية الدالة لهذا الكون التخييلي الذي يحتضن موضوع حقوق الإنسان في كل زمان ومكان (الحق في العيش، الحق في الحرية والكرامة، الحق في الثورة على الأوضاع المتردية).

مرحلة التفسير والتأويل : إن ارتداد الروائي إلى الماضي لطرح هذه الإشكاليّة ، ليست من باب سرد التاريخ من زاوية ضيقة، أي تاريخ الإنسان التونسي الكادح في حقبتي (العهد العثماني و الاحتلال الفرنسي) وفي مكان جزئي من القطر التونسي ممثلا في عتيقة، وقرط حدشت أي المدينة القديمة والمدينة الجديدة وهي منطقة في الجنوب التونسي متاخمة للحدود الجزائريّة.

فالرؤية العامة، تظهر أن الروائي يسرد تاريخ رجل عايش عهدين، ولكن سرد الرواية من وجهة نظر الراوي ومن خلال التيمات والبنيات الأسلوبيّة والرموز المشكلة للعالم الروائي تختزن أسرار الواقع المعاصر، فعلى الرغم من أن جذور الرواية ضاربة في الماضي إلا أن أصداءها تحيل إلى الواقع الآن. ولعلنا باستنطاق خبايا النص نصل إلى مكنوناته.

النص الموازي : وسنقف فيه على العنوان والتوشيح فقط.

أ - العنوان :" وراء السراب ...قليلا".

تشكل صياغة العنوان شبه جملة ظرفيّة، وهي خبر محذوف تقديره موجود، فتصبح الصياغة موجود وراء السراب... قليلا فإذا كان السراب يحيل إلى العدم. فماذا يوجد خلف العدم؟.

يحيلنا "السراب" إلى قوله تعالى في سورة النور : "والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا ووجد الله عنده ، فوفاه حسابه والله سريع الحساب" الآية 39.

يرسم السراب على صفحته إذن أجمل صورة لبحيرة ماء تتحرق النفس الظامئة شوقا إليها، ولكن تلك البحيرة خداع في خداع لأن من يصل إليها يجد الموت، فما الذي

يوجد وراء الموت؟ فهل يرسم درغوثي على الرواية صفحة من صفحات السراب. أم أنه يتحرق إلى إرواء رغبته في شيء ما ولكنه عندما يصل يجد الخراب والموت، أم أنه يريد من القارئ أن يلهث وراء المعنى دون القبض عليه؟ فماذا وراء السراب؟ لعلنا نجد اليقين في المتن.

ب ـ التوشيح :

يوشح الروائي نصه بفاتحة شعريّة "لمحمود درويش" (من ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا).

" وفي الصحراء قال الغيب لي / أكتب/ فقلت : على السراب كتابة أخرى / فقال : أكتب ليخضر السراب / فقلت: ينقصني الغياب / وقلت : لم أتعلم الكلمات بعد/ فقال لي : أكتب لتعرفها/ وتعرف أين كنت، وأين أنت/ وكيف جئت، ومن تكون غدا/ ضع اسمك في يدي وأكتب / لتعرف من أنا/ واذهب غماما/ في المدى.../ فكتبت : من يكتب حكايته يرث الأرض الكلام، ويملك المعنى تماماً".

يتواصل درغوثي كعادته في جميع أعماله الروائيّة مع الشعراء والروائيين، وهو في هذه الرواية يتواصل مع محمود درويش، المنفتح على الجرح النازف جرح كل عربي (الجرح الفلسطيني)، يتواصل مع درويش ليرث أرض الكلام ويبحث عن كينونته ووجوده من خلال الكلمات، فالإنسان في الواقع الراهن كالتائه في صحراء الدنيا، تتراءى له الحقائق كالتماعة فوق صفحة السراب فينقاد مسحورا إليها حتى إذا وصل يجد الواقع المر، الواقع المميت، وكأن الروائي بهذا التواصل مع درويش يبصم بصمة أخرى على صفحات التاريخ لينبش تلك الآثار البالية ويكشف الستار عن الجرح المتسبب في الهزيمة الكبرى الآن، فإذا كان الألم الفلسطيني الآن صارخا فإن المتسبب الأول فيه هو الألم القديم الذي يظهر كصفحة من صفحات السراب فوق الكيان العربي أو وراء السراب... قليلا ، ولعلنا نجد أصدقاء هذا التوشيح في المتن لتتضح الرؤية أكثر.

تحليل المتن :

ترتفع ستارة الباب الأول لتكشف عن الطقوس الغريبة التي تقوم بها العجوز فاطمة بعد أن تقف وقفة خشوع على تمثال الجدة مهدرة دموعا غزيرة، ولا تهدأ حتى يضع عزيز على جبينها جمرة تحرقها فتهمد وتنام أياما وأياما وتستفيق على صوت المؤذن المسجّل، وتتخذ من النخلة كعبة، " تواصل المرأة طقوسها العجيبة إلى أن تشق الشمس جبهة السماء، تذهب تحت نخلة الأجداد ، تدور تحتها بلا ملل وهي تتمتم بصلاة حفظتها من العبيد الذين تربت بين طبولهم تدور حول النخلة ساعات طوالا إلى أن يهدها التعب... وتسقط على الأرض" الرواية. فإذا كانت اللغة باعتبارها دلائل مركبة في نسق معين هي في الوقت نفسه إيديولوجيا وتجسيد مادي للتواصل، الإجتماعي (4) فإنها في هذا المقطع تحدث شرخا ومفارقة في البنية المفهوميّة العقائديّة للتواصل الإجتماعي ، " إذ يلعب التركيب والدلالة أدوارا اجتماعيّة" (5) فطقوس العجوز نوع من العبث في المنظومة الإجتماعيّة لأنها تحيلنا إلى عبادة وثنيّة فعمليّة صب الماء ثلاث مرات تحيل إلى الوضوء، وبئر زمزم والنخلة يحيلان إلى البيت الحرام، فتصبح النخلة قبلة العجوز، فهي المعادل الموضوعي الذي يحافظ على توازنها، فعمليّة بعث القصة تبدأ من النخلة لأن الحفاظ عليها هو حفاظ على القداسة وحفاظ على الدين، فتحتها ولد المسيح وكانت ظلا وملاذا وقوتا لمريم العذراء أيام محنتها، ولعل قداسة النخلة يجسدها ابن عربي بقوله " إن الله خلق الإنسان من طينة ومن بقيّة الطينة التي خلق منها الإنسان ، خلق النخلة".

تسترجع فاطمة شريط الذكريات تحت هذه النخلة ، التي ضاع الإنسان بضياعها وضاعت الرجولة بالتفريط فيها بل هي الأرض الحرة الأبية، فهذا الطقس التعبدي مرتبط بما بعده، إذ تتنامى الدلالات من خلال استرجاع عزيز لذكريات الفجيعة الكبرى فينفتح السرد على مشهد المعركة الفاصلة والذود عن شرف النخلة، جاء باي المحلّة لتأديب سلطان عتيقة فأحرق واحة النخيل فانقسم من بداخل القصر إلى بين " من يرغب في الدفاع عن شرف النخلة الواقفة تحت لهيب النار(...) وبين فكرة الاستسلام" الرواية ص 17، ولكن شاء القدر أن يدخل الباي، عنوة إلى القصر ، ويبدأ السارد بوصف حي لأسلوب شنيع في قتل العبيد من بقر للبطون ،وجدع للأنوف والتمثيل بالقتلى، ثم يهنأ الجند من طرف القائد بالنصر العظيم،" ثم ينصب الجند سرادقا عظيما للأمير يزينوه برؤوس القتلى ويؤتى بسلطان مكبلا بالأغلال(...) ولكنه كان يمشي" منتصب القائمة، مزهوا، كأنه المنتصر" ثم يعلق سلطان في ذيل حصان هائج ليصبح (كتلة لحم مخلوط بالدم) الرواية ص 18 مع العلم

أن الرجل حوكم باسم الدين لأنه خرج عن طاعة الباشا، والسؤال المطروح: لماذا هذا العبث الهمجي بالجسد؟ ألأنّ الرجل قال: لا لدفع الأتاوات والمكوس على نخيله؟ فالباي مأمور بالتأديب لا بالقتل والانتقام والتشفي، فما تبرزه التيمات الأخرى ومن خلال الربط نجد أن الوالي كان يريد ريحانة أم عزيز (زوجة سلطان) وهي تريده، لكن سلطان ظفر بها لأنه ابن عمها، ولعل هروبها من القصر فيما بعد دليل على أن المتسبب في العبث بالنخلة والعبث بالجسد البشري (سلطان وعبيده) هو المرأة، ولعلها إشارة من الأديب إلى أن المتسبب في الهزيمة هي سلطة المؤسسات الدكتاتوريّة الجائرة التي تكبل حرية المرأة وتحرمها من الاختيار الحر باسم الدين، ولكن عبارة منتصف القائمة، مزهوا، كأنه المنتصر، تجعل العذاب والألم، ينقلب إلى معاناة سامية تتفوق على دناءة من سببها، فقتل الإنسان والتشفي بقتله لا يعني سقوطه حتى لو زال الجسد وهذا هو البعث الحقيقي، فالعبث بالجسد الحر الرافض المتمرّد هو بعث للرجولة والصمود لذلك نجد الجدة تصنع القيامة للرجولة فتعبث بالجسد المدفون من أجل بعث الرجولة وتخرجه من قبره وتضعه على حصانة الأبلق لينطلق في الفضاء السحيق، ليبقى جسد سلطان عبرة للرجولة المهدورة في كل زمان ومكان وفي هذه الإشارات إحالة إلى الحلم المخلص. أو إلى المهدي المنتظر أو عيسى عليه السلام. ولعل الجدة حاضنة الجميع تمثل فلسطين لأن السارد يجعلها تتحول إلى تمثال من البلور والرخام الأحمر تلتحم مع الأرض وتطلق ابتسامة ساخرة فالفجيعة المجسدة على مستوى النص تتفتح على الجرح الفلسطيني وعلى تلك الأرض الصامدة التي تموت واقفة تنتظر ابنها ومهديها المنتظر، عله يخلصها ويطهر جسدها من الهزيمة والعار.

النتيجة :

عملية الاسترجاع التي قام بها البطل السارد لتاريخ أسرته والتي عمد من خلالها الروائي الدخول إلى هذا العالم المصغر من زاوية الدين ثم السياسة يفضي إلى تكامل والتحام هذه الصورة لتنفتح على جسد الفجيعة الكبرى و هو انهيار الجسم الإسلامي بعد فقدانه جهاز المناعة الداخلي، ولعل تلك الإسقاطات التاريخيّة العقائديّة والمسخ المنتشر في تضاعيف النص أكبر دليل على أن الكاتب يدعونا إلى قراءة التاريخ قراءة متبصرة نربط من خلالها الأسباب بمسبباتها ونعتبر بدروس الماضي التي جعلتنا نفقد الأندلس ومن بعده فلسطين وتتوالى الهزائم بفقدان جسد الأمة قطعة تلو الأخرى ولعل الرؤية تتضح أكثر عندما ندخل مشهد:

الباب الثاني : الذي يستعيد عزيز فيه ذكريات الطفولة مع سعد بن العم مسعود، القادم من فرنسا" الذي جاء يبحث عن عبق الذكرى، وعن مفتاح قبور الأهل الذين تركهم وراءه في الصحراء أيام المتاهة" الرواية.

ولا شك في أن الدلالات المعلنة نابعة من خطاب السلطة آنذاك، ولكن الدلالات المضمرة والمسكوت عنها تحيل إلى رؤية ضاربة في عمق التاريخ، بل هو مشروع فكري منحوت من وحي الواقع مندس في نص متكئ تماما على التراث من أجل تمرير هذه الإشعاعات:" ونادى عمي الأكبر العبيد الذين ورثهم عن جدي وقال لهم : "دقوا طبول الحزن هذا اليوم ففي الغد لن يكون لي سلطان عليكم (...) لم يفهم العبيد مغزى كلامه، (...) دار العبيد حول تمثال الجدة سبع مرات (...) وقرعوا الطبول وقال لهم شيخ العبيد هذا باب النصر سلام عليه ادخلوا منه آمنين، وهذا باب هزيمتنا لا حياّه الله سنخرج منه قريبا".

-رفع عرافهم رأسه وأشار إلى «لا غالب إلاالله» المنقولة من ديار الأندلس والمنقوش أعلى باب السور، لم يفهم الرجال معنى الإشارة(...).

- هجعوا وناموا تحت السور (...) وحين أفاقوا أخرج كبيرهم من طيات ثيابه سكينا، وبقر بطون الطبول (...) ودفن السكين في قبر مهمل وعاد إلى الدار وقد نبتت في رأسه قرنان كقرني الثور، الرواية وزال عنه الخوف عندما وجد كل العبيد تحمل على رؤوسها قرونا حسب الوجاهة.

لا شك في أن أصداء هذه البنيات الأسلوبيّة تشير إلى الماضي السحيق إلى الحضارة الإسلاميّةالتي انهارت وخرجت من باب الهزيمة، ولعل العبث والمسخ الذي قام به القاص على مستوى السرد والذي حول فيه كل العبيد إلى حيوانات بشريّة حاملة لقرون من (الثور إلى الحمل)، وكلها تنتمي إلى فصيلة الحيوانات المستهلكة فيه إحالة إلى الكيان العربي الممسوخ الذي توالت عليه النكبات والهزائم والذي ذبح ويذبح في كل المناسبات كالحيوات. ثم تصنع من جلده طبول تقرع في المناسبات . وكأن

الراوي يتشفى ببعج هذه الطبول بقوله: «كان شرسا وهو يبعج أصداء الفجيعة والهوان».

- حاول العبيد نزع القرون « ضربوها بأيديهم، نطحوا بها الحيطان، ولكن دون طائل، وحين أعيتهم الحيلة، صاروا يتبارون في إخفاء القرون تحت العمامات الكبيرة(...) وأغلقوا الأبواب يترقبون طلوع النهار لعلهم يخرجون سالمين من هذا الكابوس» الرواية ص (36)، فلا غرابة والحال هذه أن يعتبر هؤلاء العبيد الذين جردهم السارد من العقل - الحرية بلية ولعلها إشارة من الكاتب إلى إستكانة العرب ورضاهم بالواقع الذي تعودوا عليه، «قال قائلهم:" هذه بلية حلت بنا وإنا لصابرون" وقال الجد "إنا لن نغادر إلا إلى القبر يا سيدنا فاردد على باي تونس حريته" الرواية.

فرفض الحرية يحيل إلى العبث لأنها في منطق العقلاء بعث ومن المعقول أن يحسن فاقد العقل استخدام الحرية و"وجد العبيد أنفسهم في العراء" يحلمون بالبعث وبالحياة الأخرى "اليوم سنولد من جديد وسنبدأ حياة أخرى" ولكن هيهات أن يصل الأبله إلى مبتغاه" فلا هم قادرون على العودة إلى القرية ولا بمستطاعهم بداية مشوار الحياة من جديد" الرواية ص (40) فزج بهم في قلب الصحراء "فشربوا من ماء زمزم وناموا على حافة السراب" بعد أن أنقذهم عرافهم من العطش بحيلة استخراج الماء، "وعاشوا على ذكرى نعيم السلطان" الرواية ص (41). ولكن الكبار منهم بحثوا عن حشيشة الموت وقبروا أنفسهم قبل أن يدركهم ويهزمهم الموت تحت أشعة الشمس ومن جراء الجوع والقحط.

فالحريّة التي وهبت للعبيد حرية مسمومة ومكبلة، وإذا كان سجن العبيد الصحراء و قيدهم العراء. فما أكثر قيود سجون اليوم وأنواعها، قيد للعقل وقيد للسان، وقيد للإبداع وقيد للديمقراطيّة فالقيد واحد مهما تعددت الأشكال، والسجن واحد مهما زخرفت الأوطان.

فرفض هذه الحرية ←─── تمرد وعبث ←─── لكنه بعث

وإختيار الموت ←─── ظاهره عبث ←─── لكنه بعث

- كما يحيل الكاتب إلى المثقف سليل هذا الجنس البشري وهو ولي العهد سعد بن العم مسعود الذي قدم من فرنسا والذي جاء يبحث عن جثث الأجداد الذين ماتوا في المتاهة لكي يحولهم إلى مقبرة تليق بمقامهم، فيتوه في صحراء ثم يعثر على تلك الجثث بصعوبة، ولكنه في العودة ينساق عنوة إلى طريق آخر« فحل الإبل عنّ له أن يسير في طريق مغاير غير الطريق المعبد" و ينساق سعد عنوة وراء فحل الإبل الذي ساق وراءه كل الإبل إلى حتفهم أين انفجرت الألغام عليهم، ويعود سعد أدراجه من رحلة غير محققة المرامي، لعلها دعوة من الكاتب إلى المثقفين العرب، الذين يحملون عقلية القطيع، ولعله بقتله للإبل يرفض هذه العقليّة ويقتل كل الطفيليات التي صادرت العقل والإرادة، ولا غرابة أن ينقاد سليل الرافضين للحرية وراء الحيوان، ومن هذه الرؤيةالسياسيّة والإجتماعيّة الواعية يبين الكاتب أطروحات النظم الجائرة المستقرة في أذهان الشعوب الأمية".

ويفتح المشهد الثالث : على خطاب الجنس:

ترث ريحانة زوجة سلطان الثروة الكبرى التي أطلعها عليها زوجها قبل وفاته، ثم تهرب إلى قصر الوالي الجديد بعد مكيدة تدبرها مع أخته، وتبقى ضرتّها التي تحتضن عزيزا قبل أن تنتزعه والدته من أعمامه، والزوجة الثانية أصبحت بعد موته ملكا مشتركا لأخوة سلطان فهي رمز للإبتذال لأنها تتفنن في دفن العار (دفن الأجنة) ثم تسقي القبور الصغيرة بالماء. فيخرج منها في الصباح حمائم ذات وجوه آدميّة تشبه أبناء عم عزيز، وفي كل هذا يقاوم عزيز كيمياء التحول فمن حضن أمه إلى حضن زوجة أبيه ثم عودته إلى أمه وحضن بنات الوالي. ثم يرحل إلى صفاقس ليجد مبتغاه ويبدد كل ما تبقى من ماله في الدار الكبيرة مكان إقامة زوجة والده التي لم يتعرف عليها. و التي وفرت له رفقة البنات المستخدمات كل ما يرغب فيه بعد أن تغلق باب القصر بالحجر والإسمنت مدة سنة منفذة رغبة ولي العهد الذي أراد أن يكون كل شيء ملكه وحده لا يشاركه فيه أحد.

لعل تجربة سليل السلاطين في هذا المضمار فيها إشارة إلى الإنتقام للرجولة المهدورة ولكنّ عزيزا عاجز عن تحقيق ذاته لأنه من سجن إلى سجن فمن قصر والده إلى قصر الوالي الجديد ثم إلى الدار الكبيرة، وعادة ما يحيل الجنس إلى السياسة المتعفنة فالخيانة الأولى حدثت في قصر سلطان بعد موته وكان كل شيء يتم خفية تجسدها زوجة سلطان مع إخوته، والخيانة الث

تجسدها بنات الوالي مع عزيز وتفنّن أم ولي العهد في دفن الأجنة وسقيها لتخرج في الصباح حمائم ذات وجوه آدمية تشبه عزيز ثم يعمم ذلك على مجتمع مدينة صفاقس التي رحل إليها عزيز، ولعل المرأة في كل ذلك هي الرحم وهي الصورة الثانية للأرض المغتصبة التي دنستها النظم الدكتاتورية، فتجسد تلك الحمائم التي ترمز للسلام، التشويه المفضوح للنظم الجائرة التي تتظاهر بالعفة والاستقامة والسلام والعدل ولكن باطنها يحمل سلاما مشوها واستقامة وعفة وعدلا مزيفين.

يعبث الكاتب على مستوى اللغة بكل النظم ليبعث صرخة الرفض التي يعبق بها هذا الكون التخييلي، رفض للقيم والمبادئ المزيفة، رفض للمثقف المستكين، ورغبة في التغيير ، فينبش في الماضي فيجد صحراء قاحلة لأن معارف الأجداد وتجاربهم لا فائدة منها فهي لا تروي النفس الظمئة إلى المعرفة الجادة بل هي كالسراب أو وراء السراب... قليلا.

المشهد الأخير :

ينتقل فيه عزيز إلى المدينة، ليصبح عاملا في مناجم الفوسفات وينتقل الحكم من السلطة العثمانيّة إلى السلطة الفرنسيّة ويعمل مع أجناس عديدة، أعمالا شاقة، ويعايش الموت والخوف معهم داخل الأنفاق ويتأثر بمعاناة أولئك الضعفاء الذين قدموا للعمل تحت الأنفاق بعد أن باعوا ممتلكاتهم بحثا عن حياة أفضل، لكنهم ندموا وتزامنت هذه الأحداث مع أولئك الذين جندتهم فرنسا للدفاع معها ضد ألمانيا. (عايش عزيز كل معاني الذل والاستغلال في المدينة الجديدة).

تظهر بوادر التغيير في مجتمع المدينة الجديدة نظرا لتلاقح المعارف وتمازج الأفكار فيشن العمال الإضراب الأول من نوعه، ورغم فشله إلا أنه يمثل بداية التمرد والثورة على الأوضاع المتعفنة، ويغلق المشهد بفشل الإضراب الذي بدد هذا المجتمع، فالرافض رحل ، وبقيّة العمال دخلوا صاغرين إلى الأنفاق ، ويعود عزيز إلى عتيقة، ولعل الثورة المبتورة خير من ا لرضا والإستكانة.

والنتيجة :

إن كل مظاهر التغير التي جسدها السارد في المدينة الجديدة تعتبر رمزا للحداثة وتتمثل في التمرد على جميع المستويات، التمرد على السلطة الاجتماعيّة الرجعيّة (العقليّة البدويّة) وتجسدها عائشة البدويّة التي أحبت الفرنسي وأحبها ثم تزوجها بعد أن غير عقيدته وأسلم ولم يظفر بها ابن عمها، ولعل المقابلة واضحة بين ريحانة أم عزيز التي تزوجت سلطان ابن عمها، على الرغم من أنها لا تريده، وبين عائشة التي كسرت التقاليد وكانت نقطة انطلاق للتحرر.

- تحرر في العاطفة، أو الرجوع الى مبادئ الدين الحنيف الذي يحترم رغبة المرأة في رفض من لا تريده على الأقل فالاعراف أحيانا تجني على المرأة على الرغم من أن الإسلام حررها.

- وتحرر في العقيدة، ولكن السارد يختار عقيدة الإسلام، حيث جعل الفرنسي يسلم وهو بذلك يجمع بين العقلية الفرنسيّة والعقيدة الإسلاميّة السمحة.

ومن خلال البنيات الأسلوبيّة المندسة في تضاعيف النص، نجده يدعو إلى العقيدة التي يراها صحيحة وهي الإسلام ولعل قدوم الشيخ المقرئ للمدينة فيه إحالة إلى ذلك حيث يقول :"إذ يقول أهالي المنطقة :"هؤلاء أولادنا أكبادنا جئنا بهم لتعلمهم لعل الله يفتح قلوبهم لنوره وينزع عنهم غشاوة الجهل" ص 164، فيقول لهم الأمام : "لقد نسيتم دينكم حتى صرتم لا تعرفون من الإسلام سوى الشهادتين وصيام شهر رمضان، وقد ائتمنتموني على أولادكم فدعوني أطهرهم من رجس الشيطان" الرواية ص 164.

- والتمرد الثاني على مستوى السلطة وتتجسد في الإضراب الذي شنه العمال أربعين يوما ولعل عدم نجاح الإضراب يكمن تحته سبب وجيه وهو سقوط العمال في معترك الجنس وتقاتلهم لأجل ذلك، وهذا أدى إلى الهزيمة وفشل الإضراب فالإيمان بالمبادئ السامية الثورية التحريريّة لا ينبغي أن يمتزج بأي عاطفة منحطة" فالقضية الوطنيّة ليست يمعزل عن القضيّة الأخلاقيّة". فالتمرد الذي يدعو إليه الكاتب هو تمرد على مستوى الفكر وتمرد على مستوى العقيدة وتمرد على مستوى السلوك.

- لعل انتقال البطل من عتيقة إلى المدينة الجديدة ثم رجوعه الى عتيقة فيه دعوة إلى الانطلاق من الماضي لمعرفة الحاضر واستشراف المستقبل.

نربط كل ما مر بنا من أحداث بالتوشيح كي يكتمل انسجام النص فعمليّة ربط النص الشعري بالنص

السردي تسهم فيها المعاني التي حاولنا القبض عليها في هذا التحليل، اكتب لتعرف أين أنت، وكيف كنت/ ومن تكون غدا/ ضع اسمك في يدي/ لتعرف من أنا/ واذهب غماما في المدى.

وكأنّ الكاتب بهذا التوشيح يبين للناس أن الشعر والنثر قنوات توصل الأفكار وتعكس المحنة وهي مرايا تعكس ذواتنا وتكشف عن عيوبها القديمة والجديدة، ولعل الأدب السياسي الرافض، الموؤود من طرف السلطة الحاكمة، تجسده تلك الحمائم التي تحمل وجوها آدمية تغرد على سطوح المنازل فهو في الواقع مسالم. ولكنه يكشف فضائح النظم الجائرة، ومن ينبش في الأدب لا يجد سرابا بل يجد حقائق وواقعا مرا وقضايا إنسانيّة علينا أن نتمثلها لتخرج من عبث الواقع إلى واقع البعث. وتبقى وراء السراب... قليلا منفتحة على قراءات أخرى فهي مشحونة برموز تنتظر من يفك مغاليقها.



الإحالات :

1ـ حميد الحميداني : النقد الروائي والإيديولوجي (من سسيولوجيا الرواية إلى سسيولوجيا النص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 1990 ص 87 وما بعدها.
2ـ المرجع نفسه ص 87
3ـ حسين الواد : من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول، المجلد 5 العدد 1، 1994، ص 48.
4ـ حميد الحميداني : مرجع سابق ص 74
5ـ عمار بلحسن : صراع الخطابات ، القص والإيديولوجيا في رواية الزلزال للطاهر وطار، مجلة التبيين العدد7 الجزائر 1983 ص 110.
6ـ فراس السواح : مغامرة العقل الأولى، دار الكلمة للنشر 1982 ص 29.
7ـ حسين العوري : الرفض في شعر نزار، الدار العربيّة للكتاب تونس 1999 ص 71.

البناء الفنّي في السيرورة الذاتية النسائية
من خلال «رحلة جبلية رحلة صعبة»
لفدوى طوقان

فوزيّة سعيد

نشأت السيرةالذاتيّة جنسا أدبيا مستقلا بذاته "خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر ومثّلت ظاهرة عامة في الوقت نفسه فانتشرت في أغلب البلدان الأوروبيّة" (1). أما السيرة الذاتيّة في البلاد العربيّة فلم تعرف جنسا قائما بذاته إلاّ خلال النصف الثاني من القرن العشرين وذلك اثر صدور سير ذاتيّة بأقلام أدباء مشهورين *: طه حسين والعقاد وأحمد أمين وحنّا مينة ونجيب محفوظ ومحمد شكري ...

غير أن السيرة الذاتيّة النسائيّة تكاد تكون غائبة في الأدب العربي الحديث" ولعل أول امرأة عربيّة أخرجت سيرتها الذاتيّة الى النور هي - في حدود علمنا - عائشة عبد الرحمان (1912-1998) الملقبة ببنت الشاطئ" (2) وبما أن السيرة الذاتيّة النسائيّة الفنية مازالت بكرا تغري بالريّادة فقد عزمنا على ان نتبيّن البناء الفني في كتاب "رحلة جبليّة رحلة صعبة" للشاعرة الفلسطينيّة المعاصرة فدوى طوقان (1927...).

اعتمدنا في إنجاز هذا البحث على أشهر الدّراسات التنظيريّة في مجال السيرة الذاتيّة - خاصّة الأجنبيّة - وابرزها كتاب الفرنسي الانشائي فيليب لوجون Philippe lejeune المسمى le Pacte Autobiographique : الميثاق السير ذاتي وكتابGeorges Mayجورج ماي المسمىL'Autobiographieالسيرة الذاتيّة، ودعّمنا آراءنا في بحثنا البناء الفني للسّيرة الذاتيّة بتطبيق المنهج الانشائي في دراسة الآثار الأدبيّة.

وكي نتبيّن الجنس الأدبي الذي يندرج ضمن كتاب "رحلة جبليّة رحلة صعبة" فإننا طوّعناه الى مقاييس فيليب لوجون Philippe lejeuneفي تحديده لفنّ السّيرة الذاتيّة جنسا أدبيا قائما بذاته ومدى وفاء فدوى طوقان لهذا الجنس الأدبي ومدى التزامها به أو خرقها له ولذلك قسّمنا بحثنا الى قسمين وهما الأول : خصائص السيرة الذاتيّة في كتاب "رحلة جبليّة رحلة صعبة" والثاني : البناء الفني في كتاب "رحلة جبليّة رحلة صعبة".

أولا : خصائص السيرة الذاتيّة في كتاب "رحلة جبليّة رحلة صعبة"

في هذا القسم نتبيّن الى أي مدى التزمت فدوى طوقان وتقيّدت بأهمّ الشّروط التي حدّدها فيليب لوجون Philippe lejeuneفي تعريفه للسيرة الذاتيّة وهي حسب رأيه "حكي استعادي نثري يقوم به شخص حقيقي عن وجوده الخاص مركّزا على حياته الفرديّة وعلى تاريخ شخصيته بصفة أخصّ" (3) ولكي يكون النص الأدبي نص سيرة ذاتيّة فلا بد أن تتوفّر فيه شروط أربعة حسب فيليب لوجونPhilippe lejeune.

الشرط الأول : أن تتماهى كليّا الذّات الكاتبة والرّاوية والشّخصيّة، وهذا الشرط جلي في كتاب "رحلة جبليّة رحلة صعبة" اذ هناك تماه بين الكاتبة فدوى طوقان وبين الرّاوية وهي فدوى طوقان أيضا واما الشخصيّة فهي الكاتبة نفسها فدوى طوقان وهي شخصيّة واقعيّة وحقيقيّة تعيش بيننا، وحسب فيليب لوجون Philippe lejeune " ذلك الشخص وجوده حقيقي ومثبت في سجلات الحالة المدنيّة" (4) وفي سائر الوثائق الثبوتيّة الرسميّة الأخرى" في عام 1950 كان عليّ ان استخرج أول جواز سفر لي" (5).

واسم فدوى طوقان مثبت على غلاف الكتاب وسائر آثارها الأدبيّة الأخرى الا أنها أشارت الى اسم مستعار (دنانير) وقّعت به أشعارها الغزلية الأولى في الصّحف السيّارة بفلسطين ومصر.

وتأكيدا للتّماهي بين الكاتبة والراوية والشخصيّة فان فدوى طوقان تصرّ على التحدث عن ذاتها في الأثر "اكتب الكتاب الذي أكشف فيه بعض زوايا هذه الحياة" (6).

ويكون التماهي أكثر جلاء في كتاب " رحلة جبليّة رحلة صعبة" حين تستعمل السّاردة ضمير المتكلّم المفرد - الأنا - ليضطلع بعمليّة الاخبار الموجزة والمكثّفة - أحيانا - عندما تقدّم الساردة كمّا هائلا من المعلومات حول تجاربها الشخصيّة" أقول إن هذه الحياة على قلّة اثمارها، لم تخل من عنف الكفاح" (7) جاءت في شكل أخبار متفرّقة لأنها شتات من الذاكرة "الصورة مشوّشة والذّكريات متقطّعة" (8).

ويظطلع ضمير المتكلم المفرد - الأنا - بوظيفة إيديولوجيّة "المتكلم في الرواية هو دائما، وبدرجات مختلفة، منتج ايديولولجيا وكلماته هي دائما عيّنة ايديولوجيّة" (9) رغم ان الساردة تنتمي إلى سلّم اجتماعي ارستقراطي محافظ فقد نشأت في أسرة مسيّسة قوامها حريّة الانتماء الفكري والإيديولوجي والسياسي فالأب ميوله قوميّة وأخوه رحمي ميوله ماركسيّة أما الكاتبة فهي تقول "لم أكن أبالي بالشيوعية... ومن هنا كان نفوري التّلقائي من الشيوعيين ..." (10) بسبب اعتراف هؤلاء بتقسيم فلسطين سنة 1948 ولكن "الفكر الإسلامي قد جذبني منذ وقت مبكّر الى القضايا الفلسفيّة، وكان أول من حرك ذهني في هذا الاتجاه كتاب زكي مبارك عن الغزالي، ثم رحت أجد متعة ذهنيّة في قراءة المعتزلة وجدلهم حول الجبريّة والحرية والعدل والثواب والعقاب" (11).

وعلى هذا الشكل تمضي الساردة في استحضار الماضي البعيد بضمير المتكلم المفرد - الأنا - وهو ما يؤكّد انتماء "رحلة جبليّة رحلة صعبة" الى جنس السيرة الذاتيّة "فالغالب على السيرة الذاتيّة ان تكتب بضمير المتكلم المفرد" (12).

ويضطلع ضمير المتكلم المفرد - الأنا - بالوظيفة التفسيريّة وهي تلك الظّروف الصّعبة والحافّة بحياة الساردة داخل المنزل وخارجه تعاني من القهر الرّجالي وعنف الرقابة الاجتماعيّة غير أن غلبة ضمير المتكلّم المفرد - الأنا - في "رحلة جبليّة رحلة صعبة" لم يمنع الساردة من استعمال ضمائر الغائب أوالغائبات - خاصة - فيما يتعلق بعالم الحريم والحرمان" ذلك الوضع المعزول كليا، والمفروض على النّساء في البيت، لا غرابة في أن يخلو جوّ الدّار النّسوي من أي وعي سياسي أو اجتماعي. كانت الدّار أشبه بحظيرة كبيرة تملؤها الطّيور الدّاجنة، يلقى اليها بالعلف فتزدرده دون نقاش، راضية قانعة به، وكان ذلك غاية الغايات ونهاية النهايات، كانت رسالة تلك الطيور الداجنة تقتصر على تفقيس الفراخ الصغيرة واستنفاد أيام العمر بين حلل الطبخ النحاسيّة الكبيرة وبين حطب المواقد الدائم الاشتعال شتاء صيفا" (13).

الشرط الثاني :

أن تكتب السيرة الذاتيّة في شكل قصة نثريّة وهو ما دأبت عليه فدوى طوقان وهي تتدرّج في سرد تعاقب مراحل حياتها بدءا من الطفولة الى الشيخوخة الا أنها تستعرض نشيدا شعريا وهي طفلة قد أعدّته للاذاعة الفلسطينيّة بمناسبة العيد واقتطفت السّاردة مقطوعة شعريّة رثائيّة - امرأة ترثي أخاها - من ديوان الحماسة لأبي تمّام كما ضمّنت السّاردة مقطوعة شعريّة مدحية من نظمها وجّهتها الى الشاعرة العراقيّة رباب الكاظمي ولعل شعر الحنين والرّثاء الذي كتبته الشاعرة في أخيها ابراهيم طوقان الابرز حضورا. وكذلك نظمت قصيدة مدحية في القائد فوزي القاوقجي ونظمت أغنية حزينة للاذاعة الفلسطينيّة وكذلك قصيدة دينيّة قريبة من ابتهالات الصوفيّة في التضرّع الى الله، كما أن الساردة وظّفت في سيرتها أغنية شعبيّة ثوريّة فلسطينيّة وكذلك ضمّنت رسائل متبادلة بينها وبين أصدقاء لها في انقلترا.

واللافت أن أغلب المقطوعات الشعريّة سمتها الرثاء وهو تعبير عن احساسها بالموت الحقيقي والموت الرّمزيّ وهذا الرّثاء الذي تخلّل السيرة يدلّ على التداخل السير ذاتي الحديث مع التراث الشعري الرثائي الأنثوي القديم وقد جاء أحيانا في شكل قصائد نثريّة وأخرى عموديّة ولا يعني هذا التداخل اختراقا لمفهوم السيرة الذاتيّة لدى فدوى طوقان بل تعني تلك التقنية - في نظر الساردة - التأكيد على عالمها السوداوي التّشاؤمي الذي طبع حياتها منذ النشأة.

الشرط الثالث :

ركّزت الكاتبة على سرد حياتها الفرديّة وعلى تاريخ تكوّن شخصيتها جسدا وفكرا وثقافة دون الالتزام بمرحلة معيّنة" كنت أعيش مع الأفكار المزروعة في الكتب، معزولة عن عالم الناس، بينما أنوثتي تئنّ كالحيوان الجريح في قفصه. لا تجد لها متنفّسا مهما كان نوعه" (14).

وقد وضّحت الساردة المؤثرات الأدبيّة القديمة والحديثة التي أثرت شخصيتها الأدبيّة وفتّقت ذهنها وفتحت أفقها المعرفي، فذكرت مصادر مطالعاتها الأولى لأعلام وأدباء قدماء مثل : الجاحظ، المبرّد، الاصفهاني، المعرّي، المتنبّي، أبو تمّام ... واعلام محدثين مثل : سلامة موسى والعقّاد والمازني وطه حسين وجماعة أبولو ونازك الملائكة والسيّاب...

وغذّت السّاردة هذه القراءات باطلاع على عالم الرواية التاريخيّة لجرجي زيدان والراوية الحديثة "وجدت في الرواية حصيلة المعرفة الإنسانيّة ، وجدت فيها الفكر والشعر والفلسفة والتحليل النفسي. إنها تتناول الحياة بكل شيء حي" (15).

للرواية الغربيّة الحديثة بأصنافها فضل في صقل روح وفكر الساردة ثم تفجيره فيما بعد خلقا وابداعا شعريا "هكذا أصبح عالم الروائيين الغربيين الكبار عالمي الذي يضجّ بالحياة والحركة وأنا سجينة الجدران. كنت اقرؤهم بالعربيّة أو بالإنقليزيّة ... وانجذبت بطبيعتي التشاؤمية الى الشخصيات القلقة المتشكّكة" (16).

وأشارت الساردة الى الشخصيات المساعدة التي كان لها الفضل والأثر في تكوينها الأدبي وأساسا الآخ المثقف والمتنوّر ابراهيم الذي وجّهها أدبيا وحماها من سطوة العائلة "فوجودي تحت مظلّة ابراهيم أصبح يعطيني شكلا من أشكال الحماية" (17) ففاضت قريحتها الشعريّة ونشرت عديد القصائد في الصحافة الفلسطينيّة والمصرية. وحضرت الملتقيات الثقافيّة وساهمت في النشاط الثقافي بإذاعة فلسطين ثم تفتّح أفقها أكثر بسفرها الى انقلترا وغيرها من البلدان فتلاقحت أفكارها مع الآخر وتأثرت بالنهضة الفكريّة في تلك البلدان فأكسبت تلك المعارف الجديدة السّاردة حصانة وجرأة وثقة في نفسها مكّنتها من فكّ الطّوق المضروب حولها، فإذا هي متمرّدة على واقع الحريم وسلطة الرجال" قد كنت في نظرهم النعجة النشاز في البيت والنعجة التي خرجت على راعي القطيع" (18) بفضل المعرفة والاصرار على الخروج من العتمة الى النور" أما بالنسبة إلى وضعي الخاص فقد صرت فيما بعد أشعر بالامتنان تجاه الذين أرادوا خنقي بالقسوة وسوء المعاملة. فلولا فظاظتهم لما نمت قدرتي على التشبّث بما كنت أصبو اليه من مطمح أدبي" (19).

وهكذا تصبح سيرة فدوى طوقان ذاتية وغير ذاتية لأنها سيرة الذات النسوية وسيرة الجماعة معا تحت واقع الحريم والحرمان في نابلس أيام الانتداب البريطاني بفلسطين.

الشرط الرابع :

يستوجب هذا الشرط أن يسرد الكاتب حياته الفرديّة سردا استعاديا منتظما مستمدا تلك الحياة من خزائن ذاكرته، وهو ما أكّدت عليه فدوى طوقان في مفتتح سيرتها "لم أفتتح خزانة حياتي كلها، فليس من الضّروري أن ننبش كل الخصوصيات، هناك أشياء عزيزة ونفيسة، نؤثر أن نبقيها كامنة في زاوية من أرواحنا بعيدة عن العيون المتطفّلة ، فلا بدّ من إبقاء الغلالة مسدلة على بعض جوانب هذه الروح صونا من الابتذال" (20). وعلى هذا النحو استعادت فدوى طوقان جزءا من ماضيها المشوب بالعراقيل والصّعاب قالت : " ما كشفت عنه هو الجانب الكفاحي الذي ذكرت قبل قليل" (21) ويعني أنها انتقت جانبا من ذاكرتها وفق تسلسل منتظم - أحيانا - ومتداخل - أحيانا أخرى - لان الفاصل بين زمن الذكرى وبين زمن الاستعادة سنوات قد تطمس معالم من ذاكرة الساردة "لم أعد تلك المخلوقة القديمة، لم أعد تلك الإنسانة التي كنتها قبل سنوات قريبة، ويخيّل إليّ أنه لم يعد شيء من ماضي حياتي إلا لمحات من الشّبه تومض في نفسي على فترات متباعدة" (22).

يبرز المعجم اللّغوي الاستعادي في السّيرة من خلال تكرار مفردات دالّة على الماضي لتعمّق معاني الذكرى وأهميتها في ذهن السّاردة ومنها :" أذكر يوما من أيام العيد..."(23). "تظلّ ذكريات طفولتي ..." (24). "أذكر كيف كان يشتدّ خفقان قلبي..." (25). " الآن، وأنا أسترجع موقف أبي الجافّ منّي بالذات..."(26). ويبدو لنا من خلال استعراض شروط فيليب لوجون الأربعة أن

فدوى طوقان قد التزمت بها فنيا وهو ما يجعلنا ندرج "رحلة جبليّة رحلة صعبة" ضمن جنس السيرة الذاتية الخالصة كما أكّد على ذلك الشاعر الفلسطيني المعاصر سميح القاسم في تقديمه للكتاب فقال :" إن باب السيرة الذاتيّة باب قائم بذاته في عمارة العمارة. بيد أنه باب غير مطروق كثيرا في لغتنا ومنذ "أيام" الرّاحل العظيم طه حسين لم تبلغ سيرة ذاتيّة ما بلغته سيرة فدوى طوقان من جرأة في الطّرح وأصالة في التعبير واشراق في العبارة"(27).

ثانيا : البناء الفنّي في كتاب رحلة جبليّة رحلة صعبة:

في هذا القسم سنحاول الوقوف على خصائص الخطاب السرّدي من خلال التّرتيب والمدّة والتّواتر.

1ـ الترتيب الزّمني *L'ordre*:

ذهب كل من تودوروف T.Todorov وجيرار جينات G.Genette إلى أن الزمن يتألّف من ثنائيّة: زمن الخبر- أي زمن أحداث القصّة المرويةـ ومن زمن الخطابـ أي زمن عملية التلفّظـ غير أن هذين الزمنين غير متجانسين فتجلّى الاختلاف بين ماضي الخبر وحاضر الخطاب فنتج عن ذلك الاختلاف ارتداد واستباق في الزّمن.

الارتداد (*Analepse*) :

تنطلق فدوى طوقان من الحاضر-زمن كتابة الأثر-إلا أن هذا الحاضر متداخل مع الماضي إذ سرعان ما ترتد الساردة الى الماضي لتكشف عن تاريخ ميلادها موضع الشك" تاريخ ميلادي ضاع في ضباب السنّين" (28) فهو مرتبط في ذاكرة أمها باستشهاد كامل عسقلان ابن عمّها في حرب التحرير الفلسطينيّة فلا تذكر الأم اليوم أو الشهر أو السنة بدقّة مما يجعل تاريخ ميلاد الساردة غير معلوم ودقيق إلا أنه ميلاد مرتبط بحدث جلل" قالت أمي : أنا أدلك على مصدر موثوق حيث يمكنك التّيقّن من عام ميلادك ، فحين استشهد ابن عمّي كامل عسقلان كنت في الشهر السّابع من الحمل" (29).

يحزّ في نفس الساردة أن ميلادها فأل شؤم على العائلة ولذلك كانت منبوذة "ترى هل ربطت أمي مقدمي إلى العائلة بالنّحس الذي طرأ عليها، أعني إبعاد الانقليز لأبي إلى مصر منفيًا عن عائلته ووطنه" (30) بسبب نشاطه السياسي المعادي للوجود الإسرائيلي.

ترجع الذاكرة إلى الوراءـ إلى الماضي البعيدـ فتحدّد السّاردة موقعها مولودة جديدة جاءت قسرا إلى الحياة في أسرة وفيرة العدد" أمّي حاولت التخلّص مني في الشهور الأولى من حملها حين حاولت وكرّرت المحاولة ولكنّها فشلت. عشر مرات حملت أمّي، خمس بنين أعطت إلى الحياة وخمس بنات، ولكنها لم تحاول الاجهاض قطّ إلا حين جاء دوري" (31).

عالم الطفولة البعيد يحيي في السّاردة صورا حميمة دافقة بالحياة في مدينتها الأولى نابلس" وهنا أنا الآن، إذ أدخل في رحاب الخيال والذّكرى أرى الصبية زمرا بأقدامهم الحافية..." (32).

ذلك العالم الطّفولي ببراءته يذكّر السّاردة بأحداث وأشخاص وأمكنة ألفة لا تمّحي من الذّاكرة "كلما مررت بالشّوارع التي تزنر اليوم جبلي عيبال وجرزيم أو تربض على أكتافهما، ارتددت الى عالم الطفولة، عالم الاستكشاف والدّهشة وعبرت بي وجوه الماضي ، وشعرت بالحنين إلى وجه مدينتي القديم وإلى لطافة كيانها" (33).

تظلّ الطّفولة قطبا جاذبا في ذهن السّاردة، فهي الفردوس المفقود الذي تنشده عبر الارتداد "تظلّ ذكريات طفولتي قبل عهد المدرسة مشوّشة... لا تحمل ذاكرتي أيّة صورة لأوّل يوم دخلت فيه المدرسة...وفي المدرسة تمكّنت من العثور على بعض أجزاء نفسي الضائعة"(34).

كانت طفولة الساردة محفوفة بكابوس السلّطة الذكوريّة التي تطمس ذات الأنثى في ظلّ طقوس "التزمت والخفاء والسريّة والصّمت" (35). تزجر تلك الطقوس الحبّ وتجرّم فاعله الى حدّ القصاص البدني ثم الخصاء النّفسي والإحساس بعقدة الذّنب" لقد شوهوني أمام نفسي" (36) بسبب حبّ طفولي عابر.

هذه الطفولة البائسة عوّضتها الساردة بانفتاح على عالم الكتابة أفقا تتنفّس منه وهي تشعر باليأس والحصار الدائم في حاضرها وقد تقدّمت بها السّنّ" أنني لم أكن يوما براضية عن حياتي أو سعيدة بها، فشجرة

حياتي لم تثمر إلا القليل... وقصتّي هنا هي قصّة كفاح البذرة مع الأرض الصّخرية الصلّبة، إنها قصّة الكفاح مع العطش والصّخر" (37).

فسرّت فدوى طوقان جانبا هاما من حياتها طفلة "عالم طفولتي فقط هو العالم الوحيد الذي لا يفقد معناه النفسي في داخلي. إنه العالم الوحيد الذي أعود إليه بقلب حار قديم، وما عدا ذلك فكل شيء في نظري ينال منه قانون التطوّر" (38). الطفلة الموؤودة في أنوثتها قدرت على تحدّي الصعاب لتتسلّق قمّة الجبال بشعابها الوعرة متحملّة ندوب وجروح وكسور كل سقطة ولكنها تنهض من جديد لتستأنف صعود القمّة المستحيل.

فكّكت فدوى طوقان - عبر الارتداد - الغموض وتداركت النّقص الذي علق ببعض الأحداث في حياتها ومنه التجاؤها - عن غير اقتناع - إلى الغيبيات والتضرّع إلى السّماء ليلة القدر ثم تذكر ولعها بقصيدة التفعيلة وتأثرها بالشاعرة "نازك الملائكة" (39) وموقفها من "سقوط الحجاب وتحرر المرأة في نابلس" (40) خلال مواجهتها للاستعمار.

فسرّت فدوى طوقان - عبر الارتداد أيضا - شجرة نسبها "المتأرجحة بين بدو سوريا والجيش الانكشاري التركي بنابلس" (41).

تعترف فدوى طوقان بأن الزمان غيرّ الأشياء الجميلة وغيّب الوجوه والأماكن الأليفة وشوّه معالمها إلى حدّ الاندثار "حيث تفلت منا المعطيات الجميلة فلا يبقى لنا إلا الذكريات والحنين" (42).

لقد اضطلع الارتداد بوظائف فكّ الغموض وتدارك النّقص مع الاستدلال على أحداث هامّة في حياة السّاردة وفي الارتداد خرقت فدوى طوقان التّسلسل الخطّي للأحداث.

الإستباق (*Prolepse*):

جاءت ظاهرة الاستباق في "رحلة جبليّة رحلة صعبة" - في أغلب الأحيان - على شكل حلم مفزع وكابوس ثقيل - خاصّة - عندما تتذكرّ السّاردة قهر أمّها وغبنها في الحياة "وبقيت على مدى سنوات طويلة أراني في الحلم وجها لوجه أمي ... هذا الحلم واحد من كوابيس كثيرة كانت تعتريني في أثناء نومي باستمرار" (43).

يضغط الكابوس أكثر على الساردة أثناء سجنها في البيت على اثر اكتشاف علاقتها الغرامية بالغلام" خلال هذه الشهور الصّعبة ظلّ يتردد عليّ حلم بالذات كنت أراني أركض في زقاق مظلم هربا من عجوز يركض ورائي تشي سحنته بروح التعدّي والأذى" (44).

هذه الأحداث لم يبلغها السرّد بل تشي بالمستقبل وورد أغلبها في أحلام كابوسيّة ضاغطة على صدر السّاردة لهول ما شاهدت من اضطهاد رجالي، وخوفها المستمر من القمع إلا أن أحلامها ورديّة تحتضن الساردة ولكن لا تفكّ أسرها" واحلم بامتلاك جناحين طليقين، ولكن صفعات الواقع كانت تهوي عليّ وتردّني مستلبة الأحلام ضائعة الأمنيات" (45). وتحديّا للواقع القمعي "لم يكن أمامي إلا الانعزال والهروب من زمني البائس إلى الزمن الروّائي حينا وأحلام اليقظة والشعر أحيانا آخر" (46).

عالم الأحلام ملجأ وقتي في نابلس ولكن ذلك العالم يتّسع ليشمل أفق انقلترا الأوسع" كانت انقلترا حلما من أحلامي البعيدة التي تراودني باستمرار. قلت في نفسي: أمضي بقطار العمر في رحلة جديدة إلى محطّة جديدة لاختراق آفاق جديدة. أغيب في قلب الحضارة هناك عاما أو عامين" (47). وقد تحقق هذا الحلم في المستقبل البعيد بعد سنوات من المعاناة والانتظار" أخذت مقعدي في إحدى عربات القطار المتوجّهة الى أكسفورد وغبت في أحلامي السعيدة" (48).

المدّة *Duree*:

تقاس مدّة انجاز الحدث في الرواية بالدقائق والساعات والثواني والأيام والإشهار والأعوام، بينما تقاس مدة الحديث عن الحدث بالكلمات والجمل والفقرات والصّفحات ومن خلال المقارنة بين الحدث المنجز وبين الحديث عنه يمكن تبيّن السرّد حسب جيرار جينات G.Genette، وقد يسرع السرّد فيختزل أحداثا عديدة وطويلة في أسطر قليلة وقد يتخلل السرّد ابطاء فيطنب في سرد بعض الأحداث عبر صفحة أو أكثر وبين الاسراع والإبطاء - حسب جيرار جينات G.Genette - درجة وسطى سمّاها المشهد، وحدّد جيرار جينات تقنيتين تسرّعان السرد هما: الإجمال والحذف أوالغياب الكلي.

الإجمال (*Sommaire*):

تختزل السّاردة الأحداث بعبارات قليلة والغاية منها

تلخيص محطّات عديدة بل سنوات طويلة في حياتها بجمل قليلة دالّة" منذ الطفولة والخوف يرافق مسيرة حياتي" (49). وتوجز ذكرياتها في انقلترا مدة عامين في جملة "أيامي في انقلترا لا تنسى" (50) وتجمل فدوى طوقان أحداثا شخصيّة وعربيّة في -صفحات من مفكّرة 1966 - 1967 - جاءت في سبع وعشرين فقرة وكل فقرة تمثّل فكرة أو رأيا غطّت سبع صفحات من كتاب "رحلة جبليّة رحلة صعبة" وهي خاتمة السّيرة الذاتيّة، ولا تتجاوز - أحيانا - بعض الفقرات السطرين، مثل الفقرة "هبطت الفضيحة على الأرض العربيّة. انهزمنا خسرنا الحرب أحزاننا لا تطاق. الأعلام البيضاء تلعب بها الرياح على سطوح المنازل أصبحنا محتلّين من قبل الجيش الاسرائيلي... حزينة أنا حتّى الموت" (51).

بل جاء بعضها في سطر: مثل الفقرة 25" شهر مضى على الاحتلال. لا أستطيع أن أكتب بيت شعر واحد" (52).

تتجلى تقنية الاجمال في الأحداث التاريخيّة إذ لا تطنب الساردة في ذكر تفاصيلها بل تشير إلى الحدث وتترك للقارئ تصوّر ما جرى في تلك الفترة بل وقد يكون القارئ على علم مسبق بها لشهرتها كاحتلال فلسطين 1948أو كهزيمة 1967 وهي محطّات تاريخيّة أثّرت في المحيط الجغراسياسي العربي واشعلت فتيل الحرب العربيّة الصهيونيّة الى اليوم.

الحذف أو الغياب الكلي (*Ellipse*):

تعمدت فدوى طوقان السكوت عن فترة من حياتها، وقد تمتدّ تلك الفترة زمنا طويلا تغافلته أو حذفته، فلم تخض في تفاصيل حياتها تصريحا أو إشارة - خاصة - فترة المراهقة وقصّة تعلّق الغلام بها التي أشارت إليها بإيجاز دون بيان عاطفتها تجاهه خوفا من الرّقابة الاجتماعيّة، " إن غلاما في السادسة عشرة من العمر. ولم تتعدّ الحكاية حدود المتابعة اليوميّة في ذهابي وإيابي فما كان لمثلي أن يزوغ يمينا أو شمالا. كانت الطاعة من أبرز صفاتي، وكنت مسكونة دائما بالخوف من أهلي كان التواصل الوحيد الذي جرى لي مع الغلام هو زهرة فلّ ركض بها ذات يوم صبيّ صغير في - حارة العقبة - وأنا في طريقي إلى بيت خالتي" (53).

فدوى طوقان نموذج الفتاة المراهقة في مجتمع ذكوري متزمّت لا يغفر التقاء الجنسين - الأنثى والذكر - لأن ثالثهما الشيطان الغاوي، فتكون الرقابة الاجتماعيّة صارمة خاصّة على الفتاة حتى لا يدنّس شرف العائلة ولذلك يطال العقاب كل من اخترق المحظور الاجتماعي، وفي العادات والتقاليد العربية يمارس الأخ سلطة الرقيب على سلوك أخته "كان هناك من يراقب المتابعة، فوشى بالأمر لأخي يوسف. ودخل يوسف عليّ كزوبعة هائجة: قولي الصّدق: وقلت الصدق لأنجو من اللغة الوحيدة التي كان يخاطب به الآخرين، العنف والضّرب بقبضتين حديديتين، وكان يتمتّع بقوّة بدنيّة كبيرة لفرط ممارسته رياضة حمل الأثقال. أصدر حكمه القاضي بالإقامة الجبريّة في البيت حتى يوم مماتي... كما هدّدني بالقتل إذا أنا تخطّيت عتبة المنزل، وخرج من المنزل لتأديب الغلام" (54).

ظلّ سيف الرقابة الاجتماعيّة ملاحقا لفدوى طوقان خلال فترة نضجيها باعتبارها عازبة أو هي عانس في المنظور الاجتماعي الذي ينظر إلى العازبات نظرة شكّ وارتياب في سلوكهن" عقدة العزوبيّة التي يخلقها مجتمعنا الشرقيّ في نفس الفتاة العازبة في بلادنا... ولكن بهذه العين ينظر الآخرون في بلادنا إلى الفتاة العازبة، إنهم ينظرون إليها كمخلوق محبط، فاشل، معقّد" (55).

غيّبت فدوى طوقان كليا ميلها إلى الزواج وحجبت شعورها تجاهه، هذه المؤسسة الاجتماعيّة التي تكمّل شخصيّة المرأة من خلال إحساسها الدّافق بالأمومة طموح كل أنثى، قد يعزى هذا التغييب إلى فشل مبكّر في الحبّ أحبط فدوى طوقان وجعلها لا تكرّر تلك التجربة فكانت عزوبيتها اختياريّة، بل هي قسريّة لم تذكرها السّاردة لأنها سرّ دفين لا تودّ أن يطّلع عليه العموم في مثل هذه السن، ولكن إشارات إلى حب جارف تدلّ على مشروع زواج غير معلن في سيرة فدوى طوقان" وجدتني ألتقي فجأة بانسان كنت قد أحببته قبل أكثر من عشرين عاما لم نلتق خلالها أبدا. كنت قد أحببته إلى حدّ الرغبة في الموت، كان أول حب واقعي وحقيقي" (56) وكذلك غيّبت تفاصيل ذلك الحبّ" التجربة المهلكة" (57) في نظر الساردة فلم تذكر ولو رمزا هويّة الرجل المحبوب إمّا خوفا من الرقابة أو كتمانا للسرّ.

وعلى هذا المنوال التعتيمي ذكرت الساردة مغامرة - تبدو عاطفيّة مع شخص غريب في القدس دون ذكر اسمه ودون بيان نوع المغامرة هل هي عاطفيّة عذريّة أو هي وجدانيّة فكريّة كالتي تربط بين الأدباء أو هي حسيّة

خجلت الساردة من تفاصيلها " أمضيت النهار كله مع الصديق الغريب في القدس . قاد السيارة في دروب لم أعرفها من قبل . تحدّثنا كثيرا، وصمتنا كثيرا... سألني عن حياتي وأيام صباي الأول، حدّثته عن تعاسة ذلك الصبى الأول، ثمّ عن خروجي إلى الحياة وعن أيامي التي لا تنسى في انقلترا، تلك الأيام المغموسة بالفرح والدموع، شدّني بحنان وحبّ، واستكنت إليه كطائر أعزل من كل حماية" (58).

الحذف أوالغياب الكلي سمة بارزة في سيرة فدوى طوقان الذاتيّة - وخاصّة - فيما يتعلّق بشبابها واطلالتها على حياة الحرية خارج نابلس "عرفت في انقلترا فرحة السّجين بلحظة الخروج إلى الفضاء والنّور" (59) بل تذكر العادي واليومي، الثقافي والمعرفي فقط، ولا تعرّج على ميولها أو شهواتها كإنسانة عاشت الحرمان العاطفي في بيئتها الأولى فظلّت محافظة في سلوكها وعلاقاتها غير أنها تشير أحيانا الى صديق رائع، ولم تحدّد هويّة مرافقها الى الفسحة في حدائق انقلترا "كان شقيق الرّوح A.G جنّة لقيت في ظلّها الهدوء والسلام،والراحة والسكينة . انسان مؤنس، وديع، بجانبه كان يغيب شعوري الدائم بأني قد القي بي في عالم أقوى منّي" (60). ثم تواصل علاقتها مع ذلك الشّخص بانقلترا " خلال عطلة أسبوعيّة رافقت الصديق Aفي رحلة قصيرة إلى لندن... مضينا إلى حديقة - هايد بارك - أخذ بيدي متّجها نحو ملاذ للطيور" (61).

في انقلترا تغيب الرقابة الاجتماعيّة فالحبّ وفنونه مسموح به في العراء وهو أمر مألوف في حياة الناس غير أن فدوى طوقان تستغرب ذلك فهو من المحرّمات الكامنة في داخلها منذ طفولتها إلا أن ذلك المكبوت القابع في زوايا معتمة ومغلقة في باطنها يستيقظ وينشط بمجرّد استثارته مشهديا عن بعد فيكون الانطلاق نحو التجربة الغراميّة أو الانغلاق نهائيّا، وهو ما صمتت عنه فدوى طوقان رغم إعجابها بالحب الانقليزي وفنونه فقد يكون صمتها خجلا أو محافظة فلم تذكر تقليدها أو مجاراتها للواقع العاطفي في انقلترا. ومع ذلك تمنّي النفس بأن تكون كما شاهدت وتتحسّر على ما فات من أيام العمر وهي في مفترق عالمين، عالم الغرب المتحرر من قيود الجنس وعالم الشرق بقيوده الكابحة لشهوات الجسد صونا للشرف والعفّة، وبين العالمين مفارقة في القيم والمعايير الأخلاقيّة وهو ما دعا فدوى طوقان الى التأمّل والأسئلة والمقارنة بين العالمين مع حذف كلّي وكبت لمشاعرها التائقة لخوض التجربة "أما الحب فعلى قارعة الطريق، في الحدائق، في السّنما، في كل مكان والقبلة بين الجنسين سهلة التناول، بل قل رخيصة جدا، وكأنها ظاهرة بيولوجيّة مألوفة كشرب الماء. قلت للسيد فرينيش ذات يوم وقد لفت نظري فتى وفتاة في العشرينات من العمر يتعانقان على رصيف الشارع يتبادلان القبل دون الاهتمام بالعابرين ودون اهتمام العابرين بهما، قلت له إن للحبّ قدسيته وسريته وهو أمر خاص جدا فما بال هؤلاء اليافعين يجرّدونه من غموضه وسريّته. قال: لندع هؤلاء يحيون حياتهم ويسعدون بها. الحرب علّمتنا الكثير، وغيّرت بلاد التقاليد والبيوريتانزم. إن نصنع الحب أفضل من أن نصنع الحرب. وجدتني أطرح على نفسي هذا السؤال :أي السلوكين أصح، حرمان وكبت يكون نتاجهما اهتزازا في شخصيّة الفرد وانحرافات في سلوكه، أم اطلاق الحرية بحيث لا يعود الجنس مشكلة الفرد والمجتمع معا؟ سؤال تصعب الإجابة عليه لشدّة الفرق والإختلاف بين الفكر الغربي والفكر الشرقي، فلكل بلد تقاليده وأفكاره ومبادؤه وظروفه ، والشرق هوالشرق والغرب هوالغرب ولا يلتقيان، كما قال الشاعر كبلنج" (62).

المشهد (*Scene*):

يتجسّد التّطابق الزمني بين زمن الخبر وزمن الخطاب عبر " الحوار والمسائل الأسلوبيّة التي يطرحها " (63) وذلك حين يتواصل شخصان أو أكثر بالحوار وتبسط وجهات النظر في مسائل معيّنة، إلا أن تقنية الحوار لا تسجّل حضورا ذا قيمة في سيرة فدوى طوقان الذاتيّة بل نقلت مواقف الشخصيات من الحياة العامّة وهي تشاركها أفكارها "قلت : منذ البداية ما كان لك أن تقبلي بمثل هذا الزواج غير المتكافئ، فقد كنت على معرفة بعدم وجود أيّة وحدة فكريّة أو شعوريّة توحّد بينكما، أو تربط أحدكما بالآخر برابط انساني حقيقي. قالت : كان زواجي هروبا من عقدة العزوبة التي يخلقها مجتمعنا الشرقي في نفس الفتاة العازبة في بلادنا. أثار قولها دهشتي ، قلت لها : إن مثل تلك العقدة لا تتكوّن عادة في نفس فتاة حقّقت ذاتها وأكّدت وجودها في المجتمع ككاتبة ناجحة ومثقّفة ممتازة عميقة مثلك، وأبديت استهجاني لمثل هذا التفكير الذي تحمله" (64).

وكذلك نقلت فدوى طوقان حديث الشخصيات في شؤون السياسة في ظلّ متغيّرات عالميّة دفع الفلسطينيون ضريبتها" دعاني الصّديق الغريب للعشاء في منزله مع بعض الأصدقاء، في آخر السّهرة اتّخذنا لنا مقعدا في زاوية منفردة من الصّالون. تطرق بنا الحديث إلى موضوع ـ السموع ـ والسياسة بصورة عامة. قال لي: كنت أظنّك غارقة في لامبالاة رواقيّة فيما يتعلّق بالأوضاع الرّاهنة في البلاد العربيّة. قلت له: إن نفوري وعدم مشاركتي في خوض المعمعة السياسية لا يعني أنني لا أحسها أو أحيا لعنتها التي تحوم فوق رؤوسنا، إنني كغيري، وهم كثيرون، نقف مشدوهين بالواقع من حولنا وبحرقة قلب عرف الألم والمأساة ما نزال نبحث عن معنى كل هذا الذي يدور حولنا ولكن عبثا. إن حصيلة الواقع المعاش حصيلة مؤلمة وتعيسة، ونحن نعيش هذا الواقع البائس في كل لحظة من لحظاتنا" (65).

ويمكن أن نجمل وظائف الحوار في سيرة فدوى طوقان في ثلاثة وظائف أساسيّة.

الوظيفة الأولى: وظيفة الإيهام بالواقعيّة: دار الحوار في مجلس نسوي و مرجعيته التجربة اليوميّة وبذلك هو استنساخ لليومي وتكرار لأزمة المرأة العازبة في المجتمع الذّكوري فيكثر في الحوار الارتجال والثرثرة وهي سمة في تجمّعات النساء وحبّهن لتبادل واستطلاع الأخبار "التقيت بصديقتي (س) بعد غياب طويل، وكان وفاض كل منا مليئا. لما استجدّ لها ولي بعد آخر لقاء" (66). في مثل هذه الحوارات النّسويّة يصبح الخطاب ذاتيا وتصبح كل واحدة منتجة للخطاب لتتميّز عن باقي المتكلّمات من خلال سجلّ معجم لغوي خاصّ بهما، فتتكرّر الجمل المشحونة بعبارات العاميّة لمزيد الحميميّة بين المتحاورات مع تشذيب واختيار لبعض العبارات الدالّة على ثقافة واطّلاع المتحدّثة حتّى تستأثر باهتمام الحاضرات فينصتن لها باعتبارها ينبوع المعرفة.

ـ الوظيفة الثانية: الوظيفة الوصفية: عندما تتكلّم الشخصيات تصف موضوع الحديث بصفة مباشرة ويحمل حديثها محتوى وصفيا من خلال رسم الملامح أو الهيأة أو رسم أجزاء من الجسد بصورة صريحة أو مضمرة كما يطال الوصف بواطن الشخصيات ونزعاتها الداخليّة " ناهيك بشيخة متدينّة، مثل تلك المواقف القاسية. غير أنني أدركت فيما بعد نفاق الشيخة الديني، فما استطاع تديّنها أن يشذّب أحاسيسها ومشاعرها الإنسانيّة، ولم تكن لتفقه المعنى الحقيقي للدّين، إنه محبّة ورحمة وحسن معاملة، فلقد كانت أميّة في عقلها ومشاعرها الى جانب أميّتها الأبجديّة. كانت عندها مقاييس الحلال والحرام، اللائق وغير اللائق، عجيبة غريبة. لقد كانت تصرخ في وجهي إذا رأتني مرتدية ثوبا قصيرا: هيا...شمّري عن فخذيك أكثر... ستدخلين جهنّم أنت وأمّك التي خاطت لك هذه الملابس المشينة" (67). ويتبع ذلك الوصف ردود فعل صريحة ومضمرة من الذّات الموصوفة " وكان هذا يشوّش صفاء طفولتي وبساطتها، كما كان يبلبل عقلي الصّغير. أمن أجل ثوب قصير يدخلني الله جهنّم مع أمي؟ وأتخيّل الله ربّا قاسيا رهيبا لا يرحم؟" (68).

يؤثّر محتوى الوصف على الموصوف وتتحدّد العلاقة بين الواصف والموصوف إما تقاربا أو تنافرا معلنا أو مضمرا، قد يؤدّي إلى التّصادم والقطيعة بين الطّرفين فتبرز علاماته من خلال الوظائف السرديّة جملا اسميّة أوفعليّة أو أدوات تشبيه وقد يستشفّ القارئ ويتخيّل عديد الأوصاف عبر حوار الشّخصيات واستنتاجاتها" منذ ذلك اليوم لم يعد هناك جدوى من محاولة إقامة جسر بينها وبيني، ونفضت يديّ من هذا الأمل البعيد، وظلّت الشيخة بالنّسبة إلى عالم طفولتي ومراهقتي كابوسا ترك لمسات أصابعه على حياتي لفترة طويلة" (69).

ـ الوظيفة الثالثة: الوظيفة السرديّة: التّصويريّة الروائيّ" حسب جيرار جنّات G.Genette" مزيج من السرد والوصف" (70) ولذلك اضطلع المحتوى السردي في هذا المشهد بتشخيص مفاهيم دينيّة كالحلال والحرام والجزاء والعقاب من وجهة نظر مدّعية العرفان ـ الشيخة ـ وما تعنيه كلمة شيخة من دلالة اجتماعيّة ومرتبة دينيّة في ذهن العامة، فمن خلال الحوار تتجلّى العلاقة بين الشيخة وفدوى طوقان، فإذا هي علاقة قائمة على الأمر والنهي والزجر كما يقوم المشهد بوظائف القصّ باعتباره قطعة تتخلل بانسجام جسم النص السّردي فتساهم في نسج نظامه الدّاخلي دون الإخلال ببناء النص ـ السير ذاتي ـ "أما الشيخة فكان أداؤها لفريضة الصلاة يحمل طابع المبالغة والتصنّع. كان هناك *دائما شيء مصطنع وغير* حقيقي لشدّة المبالغة في مسرحية أدائها للصّلاة. وكانت

تعتريها أحيانا حالات من الدّروشة، فتشرع تهتزّ هزّات عنيفة وتحرك رأسها بعنف يمينا وشمالا مع ترديد اسم الله...الله ...الله...تلفظه بعجلة وبلا توقّف، ويأخذ الزّبد يتراكم على طرفي فمها كلما أمعنت في حركات الدّروشة.

كان معنى هذا أن روح الله حلّت فيها. ويحدث أن تحلّ الرّوح فيها وهي في جلسة عادية مع النّسوة الزائرات. أما أوقاتها الأخرى فكانت مكرّسة لإصدار الأوامر والنّواهي على نساء العائلة واستغابة عباد الله وانتقادهم بحقد ومرارة، شأن المحبطين الفاشلين في الحياة. وما أسوأ ظنّ الشيخة. ففي كثير من الحالات كانت تفسّر تصرّفات الآخرين نفسيرا جنسيا. ولم تكن تسمح لواحدة من بنات العائلة بإقامة أيّة صداقة مع القريبات أو زميلات الدّراسة أو بنات الجيرة، فالشّيطان في رأيها قابع هناك دائما ـ بين كلّ اثنين ـ وهكذا كانت تطرد من المنزل كل صديقة مدرسة أو رفيقة جيرة" (71).

الإيقاف أو القطع المؤقّت (*Pause*) :

تتعطّل حركة السّرد ويستمرّ زمن الخطاب من خلال التأملات والوصف فتنشأ تقنية الإيقاف أو القطع في النص ـ السير ذاتي ـ وذلك عندما تقطع فدوى طوقان سلسلة من الأحداث وتتأمّل الواقع السياسي العربي تأملا نقديا ملؤه السخرية ومرارة الهزيمة فلسطينيا وعربيا "هجوم عنيف تشنّه قوّات الجيش الاسرائيلي على قرية السّموع... سكّان السّموع كلهم لاجئون منذ 1948" (72). وتربط فدوى طوقان في تأملاتها بين الهزيمة العربيّة ودور الأثرياء فيها" الرّجعيّة العربيّة تزداد يوما قوة بعد يوم، بفضل انبثاق الثروة في بقع من الرّمال" (73) وتزكّي تلك الرجعيّة أصوات المذيعين العالية "آه من هذه الإذاعات العربية. متى ينتهي كل هذا الصّراخ" (74).

تغوص السّاردة في عالمها الدّاخلي الخاص في وقفة تأمّل مزيدا من التركيز وهي تحاسب نفسها وتسائلها في قضايا مصيريّة ثم تستأنف السّاردة نشاطها الفكري في انطلاقة جديدة واعية بطبيعة المرحلة "شهر آخر مضى ولا أكتب شيئا. صمت وصمت مستمر ولكنّه صمت واع، منتبه، وليس غيابا أو فراغا" (75).

وتبرز تقنية الإيقاف أو القطع المؤقت في وصف السّاردة لذاتها ظاهرا وباطنا "كان ضعف شهيّتي للطعام من ضمن أعراض ضعفي الجسدي العام أما بنيتي فكانت عليلة منهكة بحمّى الملاريا التي رافقت سنّ طفولتي، وكان شحوبي ونحولي مصدرا للتندّر والفكاهة وإطلاق النعوت الجارحة عليّ: تعالي يا صفراء، روحي يا خضراء" (76).

هذه السّخرية من الساردة في بيئتها الأولى جعلتها تنزوي وتتحاشى الآخرين وتغوص في تأمّلاتها "طبيعتي الحزينة الانطوائيّة والتي جعلتني استغرق دائما في الإنكفاء على الذات" (77).

التّواتر (*Frequence*) :

يتمثّل التّواتر في كمّ الاحداث الواردة في الأثر ومدى تكرّرها في المغامرة ويمكن تحديد التّواتر في أنواع ثلاث بدت جليّة في سيرة فدوى طوقان وهي :

ـ القصّ المفرد أو الأحادي (*Recit Singulatif*).

هذا النّوع من القصّ هو الذي يكون فيه السرد مفردا والحدث مفردا "ففيه اذا تطابق كمّي أو عدديّ بين أحداث المغامرة والأعمال السرديّة، وهذا أكثر ضروب السّرد وجودا في النّصوص القصصية وأكثرها بساطة أيضا" (78).

هذا الضّرب من القصّ سمة لافتة في كتاب "رحلة جبلية رحلة صعبة" وذلك أن فدوى طوقان روت أحداثا مرة واحدة مثل تفتّح جسدها وحرمانها العاطفي وذلك أن الحديث عن الجسد من المحرّمات ، ولفت نظري تفتّح جسدي ... خفت وخجلت. وأربكني نمو الصّدر الذي أصبح الآن ملحوظا، فكنت أعمل على إخفاء هذا النمو. ورحت أراقب هذا الأمر كله بحياء شديد كما لو كان ارتكاب ذنب مخجل أستحقّ العقاب من أجله" (79).

ـ القص" الاعادي أو المكرّر (*Recit repetitif*):

تكرر الساردة بعض الأحداث لأنها أثّرت فيها فلبستها ولذلك ذكرتها بطرق مختلفة مكرّرة سردها رغم أن الحدث حصل مرة واحدة في الأثر ومن ذلك حدث الموت الذي أفزعها مبكرا" وظلّ عقلي البسيط، البعيد يومئذ عن أي تفكير فلسفي معقّد، كثير الانشغال بهذا الشيء الغريب، الرهيب الذي يسمّونه الموت" (80) ولعلّ حضور حدث الموت بكثافة في "رحلة جبليّة رحلة صعبة" يعود الى أن السّاردة فقدت في فترات قريبة وفي سنّ شبابها أعزّاء عليها ومنهم عمّها وعلياء صديقتها ومعلّمتها زهوة العمد

وموت والدها ثم أخويها إبراهيم ونمر.

أما الحدث الأكثر بروزا وتكرارا هو عالم الحريم وما تركه في نفس الساردة من ألم وحرمان وذلك أن "الصفّة العامة للنّساء في ذلك الحين هي أميّة العقل" (81). فأكثرهن يقبعن وراء الجدران "في القمقم الحريمي"(82) في ظلّ سلطة ذكورية مطلقة". وعلى المرأة أن تنسى وجود لفظة (لا) إلا حين شهادة (لا إله إلا الله) في وضوئها وصلاتها. أما (نعم) فهي اللفظة الببّغاويّة التي تلقّنها منذ الرّضاع" (83).

وظيفة المرأة في المجتمع الذكوري الإنجاب وخدمة الرجل وطاعته وتسليته في الفراش وتسمّي الساردة تلك الحالة "بالحصار والقهر الاجتماعي المفروض على المرأة" (84) بداية القرن العشرين" في بيوت نابلس القديمة التي تذكّرك بقصور الحريم والحرمان" (85).

في هذا الوسط نشأت السّاردة محاصرة بألوان الممنوعات والمحرّمات شاهدة على مرحلة وأد الأنوثة والإنسانيّة وهي ضحيّة الضّغط الذكوري الذي يسحق كينونة المرأة بحجّة حفظ الشّرف وصيانة العفّة إلا أنه يقتل فيها كل إحساس نبيل" في هذا البيت، وبين جدرانه العالية التي تحجب كل العالم الخارجي عن جماعة (الحريم) الموؤودة فيه، انسحقت طفولتي وصباي وجزء غير قليل من شبابي"(86).

ـ القصّ المؤلّف (*Recit litteratif*):

يتجلّى نمط القصّ المؤلّف في سرد الأحداث الرّوتينيّة اليوميّة متمثّلة في العادات التي تتكرّر دوريّاً "كنت أستيقظ مع آذان الفجر أو قبله، فأعدّ قهوتي وآخذ مقعدي أمام دفتر التّمارين وامضي في العمل. كان هذا العمل الدّراسي كل صباح شيئا أتطلّع إليه قبل النوم" (87). وتذكر السّاردة العادات والواجبات اليوميّة الإجباريّة التي تقوم بها" كان عليّ القيام بمساعدة أمي في أعمال المنزل" (88). تواضب السّاردة سنوات طوال على المعرفة وحبّ الاطّلاع حتى لازمها هذا الشّغف وأصبح صفة لازمة لها بمثابة جزء من شخصيتها" وظلّ عالم كتبي وأوراقي وأقلامي يمدّني بالقوّة" (89).

وللساردة عادات في التأمّل والالهام وكتابة الشعر وقراءة الكتب وإثارة الجدل والنّقاش التي أفاضت في ذكر بعضها وأشارت إلى أخرى وغيّبت عادات أخرى إما بسبب النّسيان أو التّجاهل وهذا لم يسئ إلى تقنية التّواتر وغيرها من التقنيات السرديّة لأن تقنية التواتر مرتبطة بذات الساردة وهي الأنا العليمة بالأحداث الحافة بأدق تفاصيل حياتها.

وفي الختام يتبيّن لنا ـ جليا ـ أن "السيرة الذاتيّة نصّ ينبع بصفاء من الداخل خاليا من الشوائب" (90) التي قد تعلق بالنصّ كأن يلمّع السارد صورته بذكر الجميل والحسن ويهمل القبيح" ويبدو أن عوامل الكذب في مجتمعنا العربي أشدّ سطوة من العوامل التي تشجّع على قول الحقيقة ويكفي أننا حتى الآن لا نعرف الحقيقة حول كثير من الحوادث العظام التي مرّ بها وطننا العربي رغم انهمار سيل من المذكّرات والاعترافات حول كل حادثة منها" (91).

وهذا يطرح مسألة الصّدق والكذب في السيرة الذاتيّة ويجعل بعضها موضع شك تتأرجح بين الحقيقة والخيال إذ "يمثّل التّحريف سببا آخر في عدم مصداقيّة السيرة الذاتيّة . فكلّ كاتب سيرة يميل إلى انتقاء الحوادث التي تؤثّر في المتلقي كما أنه يحاول أن يحولّ السيرة من مجرّد سرد للأحداث الى عمل إبداعي. لذا فإن هذا يتطلّب محو الكثير من الأحداث الجانبيّة وتعديلها أحيانا أخرى. كما أن هناك رقابة تمارسها الروح على الأشياء التي لا ترتاح اليها" (92).

وتثار مسألة الصّدق والكذب أكثر في السيرة الذاتيّة النسائيّة لعدّة عوامل ذاتيّة واجتماعيّة وذلك أن حياة المرأة الشخصيّة ما تزال مسيّجة بأسوار المحرّمات "وبما أن السيرة الذاتيّة قائمة على الفرديّة، وعلى امتلاك الفرد لكل مقوّماته الإنسانيّة بصفة مستقلّة عن المجموعة، فإنها تبقى ـ لدى المرأة بصفة خاصة ـ مرتهنة بوضعها، بصفتها فردا غير مستقلّ"، فردا لم يرتق بعد الى مستوى المواطنة، سواء تعلّق الأمر بما يسمّى المجتمع المدني، مشروع المجتمع العربي لمّا يكتمل، أو تعلّق بالمنظومة القيميّة التي لا تزال على قدر كبير من المحافظة" (93).

وهذا يؤكّد رأينا أن حياة المرأة ليست حياة شخصيّة مستقلّة بذاتها ـ كما ينظّر إلى ذلك البعض ـ بل هي حياة مطوّقة بأوامر الرّجل ونواهي العادات والتّقاليد والديانات والقوانين في كثير من المجتمعات الراقية ومع ذلك

"تمتّعت فدوى طوقان في سيرتها الذاتيّة بقدر كبير من الصدّق والإيمان بالإنسان. ورغم ذلك يحسّ قارئها بكثير من الالتواء إذا تعلّق الأمر بالحديث عن الجسد، وعن مختلف العواطف التي تختلج داخل صدر الأنثى المتفتّحة على الحياة" (94).

ورغم المعرقلات التي تمنع المرأة من كتابة سيرتها الذاتية فإن بعضا منهنّ تخطّين عتبة المحظور بجرأة غير معهودة ونسجن مشوارهنّ في الحياة والأدب محاولات كشف المستور والمحرّم في ذات الأنثى والرّجل معا، وهي خطوات أولى خطتها كل من عائشة بنت عبد الرحمان وليلى بعلبكي وكوليت سهيل وليلى عسيران وغادة السمّان و عروسيّة النالوتي ونوال السّعداوي ... فجاءت سيرة بعضهنّ عبر الرّوايات فضحا لكل محاولات طمس وإلغاء ذات المرأة كائنا بشريًا، وقد اخترن الرواية وسيلة فنيّة دون غيرها من الأجناس الأدبيّة تتخلّلها السيرة إذ "يصعب التمييز العلمي المقنع والنهائي بين السيرة الذاتيّة والمذكّرات والسيرة والرواية الشخصيّة وقصيدة السيرة الذاتيّة واليوميات الخاصّة والرّسم الذاتي أو المقالة، فضلا عن علاقة السيرة الذاتيّة بالرواية" (95).

ولذلك لا يمكن الحديث "عن أسلوب خاص قائم بذاته يسم السيرة الذاتيّة، فهي تتّخذ شكل الرسم الذاتي حينا، وتوظّف أسلوب المذكّرة حينا آخر، وتستعير جلّ تقنيات الرواية في أغلب الأحيان" (96).

وهذا الرأي لمسناه في كتاب "رحلة جبليّة رحلة صعبة" لفدوى طوقان إذ تعانقت الأجناس والأساليب الأدبيّة وتعالقت فيما بينها إلى حدّ غياب الحدود الفاصلة بينها وعليه "ينبغي أن نتجنّب الحديث عن أسلوب أو حتّى عن شكل مرتبطين بالسيرة الذاتيّة إذ لا وجود في هذه الحالة لأسلوب أو لشكل ينبغي الالتزام بهما" (97).

الإحالات:

1. philippe Leujeune, L'Autobiographie en France, librairie Armond Colin,Parix 1971,P 63.

* لمزيد التوسع انظر يحيي ابراهيم عبد الدائم، الترجمة الذاتيّة في الأدب العربي الحديث، الباب الأول والباب الثاني ص 3-155، وانظر أنيس المقدسي، الفنون الأدبيّة وأعلامها في النهضة العربيّة الحديثة ص 545- 561 وانظر، شوقي ضيف ، الترجمة الشخصيّة، الفصل الخامس "تراجم حديثة ص 105 - 251، وانظر، احسان عباس،فن السيرة ص 111-139، وانظر فوزيّة الصفار الزاوق، الترجمة الذاتيّة في الأدب العربي الحديث: كتاب سبعون لميخائيل نعيمة نموذجا ص 5 - 13، وانظر فدوى مالطي - دوجلاس، العمى في مرآة الترجمة الشخصيّة، فصول، م 3 ع 4 يوليو، أغسطس سبتمبر 1983، القاهرة ص 61-80، وانظر فيصل دراج، الحداثة وجماليّة المفرد، الكرمل عدد69 رام الله - فلسطين - خريف 2001، ص 38 - 57.

2- سعاد ادريس نبيغ، فن السيرة الذاتيّة من خلال على الجسر لعائشة عبد الرحمان، مجلّة (IBLA) معهد الآداب العربيّة عدد 186 تونس 2000 ص 79-99.

3 - Philippe Leujeune le Pacte Autobiographique, Poetique n14,Ed,Seuil,Paris 1973-p138.

4 - Philippe Leujeune le Pacte Autobiographique, Poetique n14,Ed,Seuil,Paris 1973-p144.

5- فدوى طوقان ، رحلة جبليّة رحلة صعبة، دار الثقافة الجديدة - طبعة خاصة - القاهرة 1989 ص 14.

6- م.ن.ص 9   7- م.ن.ص 9   8- م.ن. ص 28

9- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط 1 القاهرة 1987 ص 102.

10- رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص 151 - 152.   11- م.ن. ص 151.

12- جورج ماي ، السيرة الذاتيّة ، تعريب محمد القاضي وعبد الله صوله، بيت الحكمة قرطاج ، تونس 1992 ص 75.

13 - رحلة جبليّة رحلة صعبة ص 129.   14- م.ن ص 127   15- م.ن.ص 148

16- م.ن.ص 149   17- م.ن.ص 92   18- م.ن.ص 95

19- م.ن.ص 97   20- م.ن.ص 10   21- م.ن.ص 10

22- م.ن.ص 211 212   23- م.ن.ص 47   24- م.ن.ص 50

25- م.ن.ص 51   26- م.ن.ص 125

27ـ انظر تقديم سميح القاسم، الكشف ...والاكتشاف، ضمن كتاب رحلة جبليّة رحلة صعبة ص 5.

28ـ م.ن.ص 13. 29ـ م.ن.ص 14. 30ـ م.ن.ص 20.

31ـ م.ن.ص 12. 32ـ م.ن.ص 43. 33ـ م.ن.ص 42.

34ـ م.ن.ص 50ـ51. 35ـ م.ن.ص55. 36ـ م.ن.ص 9.

37ـ م.ن.ص 9. 38ـ م.ن. ص 136. 39ـ م.ن.ص 89.

40ـ م.ن.ص 133. 41ـم.ن.ص 38 ـ 39. 42ـ م.ن.ص 200.

43ـ م.ن.ص 22. 44ـ م.ن. ص 57. 45ـ م.ن.ص 126.

46ـ م.ن. ص125. 47ـ م.ن. ص 155. 48ـ م.ن.ص 167.

49ـ م.ن.ص 122. 50ـ م.ن.ص 195. 51ـ م.ن. ص 228.

52ـ م.ن.ص 228. 53ـ م.ن.ص54. 54ـ م.ن.ص 54.

55ـ م.ن. ص 214. 56ـ م.ن.ص 215. 57ـ م.ن.ص 216.

58ـ م.ن.ص 225. 59ـ م.ن.ص 168. 60ـ م.ن.ص 196.

61ـ م.ن.ص 198. 62ـ م.ن.ص 188.

63. Pierre larthomas, le langage Dramatique, P.U.F., Paris 1980.p7.

64ـ رحلة جبلية رحلة صعبة، ص 214. 65ـ م.ن.ص 224. 66ـ م.ن. ص 214.

67ـ م.ن.ص 36. 68ـ م.ن. ص36. 69ـ م.ن.ص 37.

70. G.Genette, FiguresII,Seuil.Paris 1969,P49. 71ـ رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص 34. 72ـ م.ن.ص 223.

73ـ م.ن.ص 223. 74ـ م.ن.ص 223. 75ـ م.ن.ص 227.

76ـ م.ن.ص 18. 77ـ م.ن.ص 83.

78ـ الصادق قسّومة، طرائف تحليل القصة، دار الجنوب ط1 تونس 1994 ص 125.

79ـ رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص 53. 80ـ م.ن.ص 30. 81ـ م.ن.ص 111.

82ـ م.ن.ص 137. 83ـ م.ن.ص 39. 84ـ م.ن.ص 25.

85ـ م.ن.ص 39. 86ـ م.ن.ص 39. 87ـ م.ن.ص 74.

88ـ م.ن. ص 75. 89ـ م.ن.ص 96.

90. Jean Phillipe Miraux, L'Autobiographie-Ecriture de Soi et Sincerite - Nathan, Paris 1996, P51.

91ـ سليمان ابراهيم العسكري، السيرة الذاتيّة خيط رفيع بين الحقيقة والفضيحة، العربي عدد520 الكويت، مارس 2002 ص 12.

92ـ م.ن.ص 13.

93ـ محمد البحري، في السيرة الذاتيّة النسائيّة، فصول م 16 ع 4 القاهرة ربيع 1998 ص 33.

94ـ م.ن.ص 32.

95ـ محمد رجب الباردي، السيرة الذاتيّة في الأدب العربي الحديث حدود الجنس وإشكاله، فصول م 16 ع 3 القاهرة شتاء 1997 ص 68.

96ـ م.ن.ص 79.

97. Jean Starobinski Le Style de L'Autobiographie, Poetique n 3., Seuil, Paris, 1970,p 257.

مدن تونسيّة في رحلة المكناسي

أحمد الحمروني

تعود صلتي برحلة المكناسي "إحراز المعلّى والرقيب في حجّ بيت الله الحرام وزيارة القدس الشريف والخليل والتبرك بقبر الحبيب " إلى سنة 1979 عندما كشف عنها مخطوطة العلاّمة المغربي محمد المنّوني عند مشاركته في أعمال المؤتمر الأول لتاريخ المغرب العربي وحضارته الذي نظّمه مركز الأبحاث والدراسات الاقتصاديّة والإجتماعيّة بتونس، وكانت حول ملامح من تطوّر المغرب العربي في بدايات العصور الحديثة. وكنت آنذاك مهتمّاً بنصوص الرحالة والجغرافيين العرب والأجانب المتعلّقة بالمدن التونسيّة وخاصة بمدينة تستور.

وها قد صدرت الرحلة محققة بعناية محمّد بوكبوط عن دار السويدي للنشر والتوزيع والمؤسسة العربيّة للدراسات والنشر (أبو ظبي/ بيروت 2003، 421ص) محرزة على جائزة ابن بطوطة للأدب الجغرافي لنفس السنة وقد استهلّها محمد أحمد السويدي مؤسس الجائزة ومدير سلسلتي " ارتياد الآفاق" و " سندباد الجديد" بالإشارة إلى أنّ "أدب الرحلة... يشكّل ثروة معرفيّة كبيرة ومخزنا للقصص والظواهر والأفكار، فضلا عن كونه مادة سرديّة مشوّقة تحتوي على الطريف والغريب والمدهش مما التقطته عيون تتجوّل وأنفس تنفعل بما ترى ووعي يلمّ بالأشياء ويحللّها ويراقب الظواهر ويتفكّر بها . وإلى أنّ هذه السلسلة التي قد تبلغ المائة كتاب، من شأنها أن تؤسس، وللمرّة الأولى، لمكتبة عربيّة مستقلّة مؤلفة من نصوص ثريّة تكشف عن همّة العربي في ارتياد الآفاق واستعداده للمغامرة من باب نيل المعرفة مقرونة بالمتعة. وهي إلى هذا وذاك تغطي المعمور في أربع جهات الأرض وفي قاراته الخمس، وتجمع إلى نشدان معرفة الآخر وعالمه، البحث عن مكوّنات الذات الحضاريّة للعرب والمسلمين من خلال تلك الرحلات التي قام بها العرب..." (ص9).

ومؤلّف هذه الرحلة سنة 1202هـ/1787م هو محمد بن عبدالوهاب بن عثمان المكناسي الذي كلّفه سلطان المغرب محمد بن عبدالله بسفارات إلى إسبانيا ومالطة وصقلية واسطنبول وخلّف ثلاث مؤلّفات مفصلّة لمشاهداته في رحلاته ومفسرّة لأحداث شارك فيها خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

وأهمّها كتاب " الإحراز " هذا الزاخر بمعطيات يحتاج إليها المؤرخ عن أوضاع عاصمة الخلافة العثمانيّة وولاياتها العربيّة في مختلف الميادين بموضوعيّة تجعل منها وثيقة جديرة بمكافحة المصادر الأخرى لتصحيح الصور الملتصقة بتلك الأوضاع، فضلا عن مادتها الأدبية الممتعة وتطويفاتها الصوفية المروّحة عن النفس بروحانيات البقاع المقدسة التي زارها هذا الوزير والسفير والأديب أينما حطّ رحاله في مسجد أو مقام أو في القدس أوفي مكّة والمدينة.

فهذه الرحلة التي تصنّف ضمن التقارير التي تنظر إلى أوضاع الدولة العثمانيّة من "الخارج" تساهم في تصحيح الأحكام التي علقت بها نتيجة الاعتماد على تقارير الأوروبيين باعتبار الموقع الوسطي الذي اتخذه المؤلّف ، فهو عربي مسلم غير خاضع للحكم التركي ولكن له غيرة على إبراز مظاهر القوّة في الدولة الإسلاميّة دون السكوت عن مظاهر الضعف بشكل يمكن اعتباره مصدرا للتاريخ العثماني من " الداخل" نظرا إلى العلاقات المتينة التي ربطت المغرب ونخبته العلميّة

والسياسيّة بالباب العالي. وقد حرص السلطان المغربي شخصيا على تدوين الرحلة رغم ثراء مادتها وطول مدّتها. ذكر المؤلّف ذلك في المقدمة، والتزم بالتدوين فورا، لا كما يفعل الرّحالة عادة من تحرير رحلاتهم بعد العودة إلى أوطانهم معتمدين الذاكرة التي تنسى وتزيد. لذلك جاءت رحلة المكناسي ثابتة دقيقة بالمشاهدات الموصوفة وبالنصوص المنقولة عن الكتب المعتبرة التي وجدها في عاصمة الخلافة ممّا لا مثيل له في أيّة مدينة أخرى بما حوته من أخبار وأشعار ولطائف وتراجم ومسائل فجاءت رحلته حسب عبارات محمد الفاسي في مقدمة تحقيقه لكتاب " الإكسير" حجازيّة سياحيّة اكتشافيّة سفاريّة زياريّة علميّة" (ص15).

وكتاب "الأكسير في فكاك الأسير" هو موضوع سفارة المكناسي الأولى إلى اسبانيا سنة 1799 - 1780م. أمّا كتابه الثاني "البدر السافر لهداية المسافر إلى فكاك الأسارى من يد العدوّ الكافر" فقد ألّفه عن سفارته الثانية إلى جزيرة مالطة، وفيه خاض في تاريخ صقليّة. وقد حقّقته مليكة الزاهدي متقدمة به لنيل شهادة الدراسات المعمقة في التاريخ لدى كلية الآداب بالرباط سنة 94-1995. والغرض من الرحلتين واضح في عنواني الكتابين.

أمّا نصيب المدن التونسيّة من رحلة المكناسي "إحراز المعلّى..." فيغطّي تسع صفحات (320-328). وفيه زار في طريق العودة مُدن تونس وطبربة ومجاز الباب وتستور وتبرسق والكاف. وقد حظيت منها بالوصف الدقيق والإخبار المفصّل تونس العاصمة ومجاز الباب وتستور حيث كان يقيم ليلة الوصول ويغادر في الغد، باستثناء تونس. ففي تونس حظي المكناسي وصحبه بلقاء الباي حمّودة باشا وزار الوليّ الزاهد سيدي أحمد بن عبد الله السوسي المغربي وترجم للصوفيّ سيدي عبد الله والد الشيخ أحمد المذكور. وبمناسبة زيارة مقام سيدي محرز نقل بعض أخباره وكراماته وأورد مقطوعة من شعر قاضي القضاة أبي محمد عزّ الدين بن عبدالسلام في التوسّل بالأولياء أهداها إياه الشيخ أحمد المذكور، بدل الفطور، إذ كان المكناسي صائما. ومنها:

أوجّه وجهي نحوه متشفّعا * إليهم بهم منهم إذا الخطب أعياني

ثم ترجم للولي سيدي أحمد بن عروس المغربي الأصل ذاكرا بعض كراماته بمناسبة زيارته لزاويته. واقتصر على ذكر مزاراته الصرفيّة كسيدي الكلاعي وسيدي أبي الحسن الشاذلي وسيدي عبد السلام المذكور بشعره والإمام ابن عرفة والإمام الخضراوي وغيرهم (ص 320 - 325).

وخصّ مدينة تونس بالوصف التالي: "مدينة تونس مدينة كبيرة مقصودة للمراكب البحريّة، مؤسسة في بسيط من الأرض على ساحل بحيرة صغيرة أدخلت إليها من البحر. وهي كبيرة، طولها نحو العشرين ميلا. وهي كثيرة الزيتون، تحمل زيتها المراكب إلى برّ النصارى طول أيام السنة. فقد أخبرني بعض أهلها الذين كانوا قائمين بمؤونتنا أنّ أعشار زيت تونس فقط من غير عملها ستّة وثلاثون ألف مطر، والمطر فيه قلّتان، والقلّة إثنان وثلاثون رطلا، مستلزم عند من استلزمه بهذا العدد، ومعلوم أنّه استلزمه ليربح فيه. ومعاصير زيت تونس وما حولها نحو ثلاثمائة. وهذه المدينة أحدثت في زمن بني أميّة. وهي كثيرة الخيرات والمستغلات، إلا أن ماءها قليل، فلا يشربون إلاّ من ماء الأمطار. ولأهلها رفاهيّة وتأنّق في الملبس واعتناء بالطيب. وجامعها - نعني جامع الزيتونة - معمور بقراءة القرآن والتدريس، متّصلا ذلك بياض النهار.

وقد مات من علمائها وطلبتها كثير في الوباء الذي كان عندهم في سنة مائتين و ألف [1785م] وبعدها، وتمادى بها إلى قرب ورودنا عليها، وقد وجدناه انقطع، فقد أخبرني أهلها أنهم دفنوا في هذا الوباء زهاء ثمانين ألفا. فقد كانوا يدفنون في اليوم الخمسمائة وما يقرب من الألف، لطف الله بالمسلمين. وكان مقامنا في هذه المدينة اثنين وعشرين يوما..." (ص 325 - 326).

وفي مجاز الباب حظيت قنطرتها الشهيرة بالوصف المعجب، ونقل المكناسي القصيدتين المنقوشتين على اليمين وعلى اليسار عند أوسطها وأعلى نقطة فيها. وهما تؤرخان بناء الأمير مراد بن محمد المرادي لها سنة 1088هـ /1677م. فالأولى لا تزال ثابتة إلى اليوم، ونصّها مقروء ومنشور في كلامنا عن مجاز الباب (معجم المدائن التونسيّة - ميديا كوم، تونس، ط 2/ 1998، ص 160-164). أمّا الثانية فلا أثر لها، ونصّها مجهول بعد أن أصابتها إحدى القذائف أثناء الحرب العالميّة الثانية. فيكون المكناسي قد انفرد بذكرها - في حدود علمنا واطّلاعنا - والله أعلم. وهي معارضة للأولى موضوعا وبحرا وقافية وعدد أبيات وسنوردها في كتابنا الذي أوشك على التمام بعنوان: "

ديوان المعالم / دليل النقائش العربيّة الشعريّة في تونس".

وحظيت تستور بوصف مسهب ممجّد لطبائع الأندلسيين وأصالتهم ومواطنهم الأصلية قبل تهجيرهم في أوائل القرن السابع عشر، وعن تعلّقهم بالدين والعلم وحفاوة استقبالهم لأضيافهم خاصّة أنّ المكناسي قد حدّثهم عن مدنهم ا لأندلسيّة التي زارها في رحلته الأولى. ونصّه هنا معروف بعد أن أورده أوّل مرّة نقلا عن الرحلة المخطوطة صديقنا المرحوم محمد المنّوني في مقاله المذكور أعلاه، وعنه نقلنا نفس الفقرة في كتابنا " تستور وثائق ودراسات (ميديا كوم، تونس، 1999، ص 65).

أمّا بقيّة محطّات الرحلة فلم يتجاوز الكلام عنها التنويه بحفاوة الإستقبال وظروف الإقامة بتوصية من الباي. ويبدو أنّ المكناسي كان وصحبه يستحثّون السير قاصدين العودة إلى المغرب، وفي الجراب ما يغني عن مزيد الكلام، والوقت لم يعد يسمح بتطويل المقام، فلم يتوقّف إلاّ لوصف قسنطينة والجزائر وتلمسان وفاس ومكناس مضمنا كلاما عن مهمّة تسليم أسرى مسلمين إلى أمير الجزائر في إطار الصلح بينه وبين الإسبان وبوساطة سلطان المغرب.



تجربة الفنان محمد المالكي :

خـــيارات الإبداع وبناء الشخصيّـــة

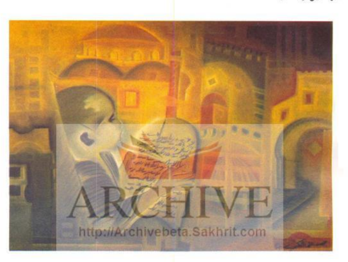
احميده الصولي

«إن الفن العظيم يدعو الإنسان دائما إلى ممارسة الحرية عن طريق المحاكاة»

ألكسندر إليوت



تتوزع الحالات الفنيّة للرسام محمد المالكي بين نمطين مختلفين موضوعا رغم وحدة التقنيات. وهو إذ ينهل من الأول صور الطفولة والحياة والتقاليد وكل عناصر الكينونة تقريبا، فإنه ينهل من الثاني عناصر تتصل بالثقافة والمعرفة بكل ما يتصل بمحيطه الإجتماعي. هذان النمطان مصدرهما الحضارة العربيّة والحضارة الغربيّة. ولعل السؤال المحير هو : لماذا هذه الازدواجيّة؟ ألم يكف الفنان نمط واحد يتحرك فيه ويجدد فيه ويحيط بكل تحولاته وتغيراته ليحقق فيه ومن خلاله الإضافة؟ قد لا يكون الجواب مقنعا حتى الآن، ولكننا نحاول مقاربة التجربة عسى تساعدنا على فك بعض مغاليقها. ولتحقيق ذلك، نتناول العناصر التالية : 1) النشأة والتكوين الفني، 2) مصادر التجربة، 3) خصوصيات التجربة، 4) المواضيع والتقنيات.



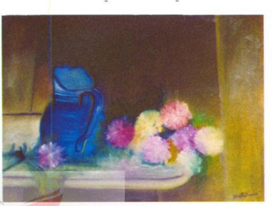
أولا : النشأة والتكوين الفني :

في ربوع مدينة باجة بالشمال الغربي التونسي كانت ولادته يوم 16 ديسمبر 1951. زاول بالعاصمة تعليمه الابتدائي بمدرسة العمران والثانوي بمعهد باب الخضراء والمعهد العلوي. وتخرج في المعهد التكنولوجي للفنون والهندسة المعماريّة والتعمير (اختصاص تصميم صناعي) وشفع ذلك كله بتسعة تربصات مهنية بكل من فرنسا وإيطاليا وإسبانيا، وتربصات أخرى بتونس. باشر تدريس التربية الفنية بالمعاهد الثانوية. قام بتنشيط بعض النوادي بدور الثقافة، كما اشتغل مديرا للتكوين بمعهد فنون الموضة والتصاميم. وصمم أيضا للمسرح ديكورات، وشارك في فرق موسيقيّة وفنيّة متنوعة. ويشتغل حاليا مهندسا رئيسا، كاهية مدير إدراة التصاميم والنماذج بالمركز الوطني للجلود والأحذية. عضو اتحاد الفنانين التشكيليين التونسيين.

أقام المالكي حتى الآن، عشرة معارض شخصيّة، كما شارك في عدد كبير من المعارض الجماعيّة الوطنيّة مثل : المعرض السنوي لاتحاد الفنانين التشكيليين، والمعرض السنوي لمدينة تونس، وأيام الفنون التشكيليّة بعين دراهم، وأيام الفنون التشكيليّة بتستور ومعرض الخريف بالمرسى...

ويتمتع المالكي بإحساس مرهف تجاه الأرض التي أنجبته وترعرع فيها، وتلك التي احتضنته دارسا وفنانا ومسؤولا. حين يتحدث عن فنّه لا يفصل بينه وبين ظروف نشأته والأيدي التي ساعدته على أن يكون. تسمع في نبرات صوته امتزاجا بين صوت الأرض وركام التاريخ والحضارة، وعرفانا بالجميل للذين أسهموا في تنشئته وهو يجل الوطن الذي يتأجج حنينا إليه وإلى التفاني في خدمته. والمالكي يدرك جيدا أن ما يقدمه، إنما هو نتاج تلك المساعدات والظروف الحياتيّة التي تحولت إلى حالات يحسها ويتفاعل مع الأحداث من خلالها. فإذا هو يزاوج بين الفن الذي من خلاله، وبواسطته، يعبر عن كل ما يضطرم بداخله، وفيه يقضي الوقت الذي كان عليه أن يستفيد منه لراحة جسده، فإذا هو يفنيه في معاشرة

الدهون والألوان ومختلف المواد اللازمة للرسم، لينتج من تعب اللحظات أعمالا تحمل من روحه ومن أعصابه، رسائل للمتلقي الذي قد لا يكون يعيش نفس الإحساس بالزمن، فلا ينفقه في ما أنفقه المالكي.



ثانيا : مصادر التجربة

لا يمكن لأي تجربة أن تنبع من ذات الإنسان، لأنها حصيلة معايشة وتراكمات لأحداث وتجارب أخرى، خاصة منها التي لها صلة بمشاغله واهتماماته أو مجال تخصصه. لذلك لابد لكل تجربة مهما كانت خاصة أو متميّزة، لا بد لها من مصادر، وتجربة المالكي لا تخرج عن هذه البديهيّة، فما هي أهم مصادر تجربته الإبداعيّة في الرسم؟

1ـ لعل المصدر الأول لتجربة كل فنان درس الفن جامعيا هي النماذج والأعمال التي ترسخت في ذهنه من خلال السّياق التدريسي باعتبارها مكتملة من حيث شروط الإبداع التي تجسمت فيها. وكل فنان تخرج في إحدى المؤسسات الأكاديميّة إلا ويحمل من سمات تلك الأعمال نسبة تكبر أو تصغر بحسب تفاعله مع موادها ونماذجها، ومدى وعيه بضرورة الخلاص من تلك المرحلة. ومحمد المالكي عايش تلك النماذج واستحوذت عليه زمنا، الأمر الذي جعلها حاضرة بشكل أو بآخر في أعماله.

2 ـ أما المصدر الثاني لهذه التجربة فهي المدارس الغربيّة التي رافقته ولا تزال في مسيرته الفنية، بحيث يطغى حضورها على كل شيء مهما كان موضوع عمله الإبداعي. ولعل ذلك عائد بالأساس إلى افتقارنا إلى مدارس عربية وإسلاميّة متطورة في مجال الفن التشكيلي. فحتى البدايات التي عرفت محاولات تأسيس اقتصرت على ألوان من الفنون الزخرفية والخطيّة وبعض التجريد النباتي والحيواني والخط والرقش والمنمنمات ... ومنها التي توقف نموها في القرون الأولى من عمر الحضارة العربيّة الإسلاميّة. لذلك لم يجد المالكي أمامه غير تلك الاتجاهات والمدارس مثل التكعيبيّة والتجريديّة والسرياليّة والوحشيّة الخ.

3 ـ وبرغم أن الفنان يعيش في بيئة لها مميزاتها وخصائصها التعبيريّة، ولا مفرّ له من النهل منها، متأثرا بما يترسخ فيها وما يستجد، لكن انشداده إلى عالمه المهني وتمكن المرحلة الدراسيّة منه جعلاه منخرطا في صياغة همومه ضمن عناصر تعبيريّة أجنبيّة أوعلى الأقل لا علاقة لها بالواقع الاجتماعي الذي يتحرك فيه. فحتّى رسمه لمأساة محمد الدرة مثلا جاء في إطار تكعيبي يأخذ من عالم بيكاسو ويصب في أسلوب غربي بالأساس زادته التسمية (درنيكا) إيغالا في تبني التجارب الغربيّة وخاصّة منها تجربة بيكاسو.

4ـ المصدر الرابع لهذه التجربة هو الموروث الحضاري العربي الإسلامي. فقد كانت مفردات العمارة العربيّة الإسلاميّة حاضرة بنسبة هامة في عدد من أعماله. ولعله لم يسع إلى الإستفادة من ذلك الموروث بالشكل المناسب، مما جعله من ضمن المصادر وليس مصدرا أساسيا في تجربته. والحال أنه يمتلك كل مقومات الإبداع فيه وربما التطور أيضا وتفاؤلاته للزخرفة وتوظيف عناصرها في جانب من أعماله يدل دلالة قاطعة على أن المالكي مؤهل - مع مزيد البحث - لإنجاز الكثير في هذا السياق.





5- ويتشكل المصدر الخامس من عنصرين هامين هما : الذاكرة والحلم. ولا شك أن كل فنان يستثمر رصيده اللاواعي حيث يختزن كثيرا من الأشكال والأحداث والأفكار التي لم يكن الوقت ملائما لتجسيدها زمن وقوعها، وتظهر فجأة عند إنجاز هذا العمل أو ذاك. وما تختزنه الذاكرة يدعمه الحلم أي استشراف الآتي بإسناد وتأييد من اللاوعي. وكل ذلك يحتشد لحظة بناء العمل الفني، وتكون النتيجة عملا يحمل من الدلالات والمعاني والأفكار ما لا يمكن لقراءة واحدة أن تأتي عليه.

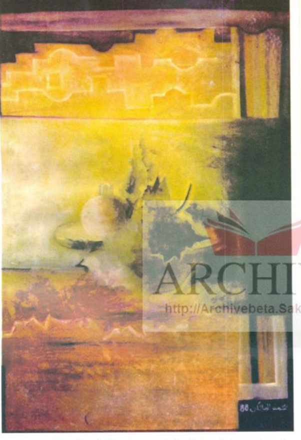
6 - وللأحداث السياسية والإجتماعية نصيبها في تجربة المالكي، سواء من خلال رابطة الدم والمصير أو العلاقات الحميمة مثل : الشهيد الفلسطيني مروان الحاج عيسى الذي كان زميلا له في المعهد التكنولوجي للفنون والهندسة المعمارية والتعمير بتونس(مدرسة الفنون الجميلة سابقا) أو مشهد القتل الشنيع الذي استهدف الصبي محمد الدرة ومن خلالهما القضية الفلسطينية عموما.

7 - ومن مصادره أيضا المنسوجات المحلية (الكليم والزربية) والخط العربي والتخطيط والزخرفة العربية والعمارة العربية والبربرية...

وضمن السياق الغربي ذاته نجد المالكي يطرق أكثر من باب تجريبي ويحاول الإضافة من خلال ما اكتسب من التقنيات. ففي لوحته "دورنيكا" على غرار "جورنيكا" لبيكاسو، اتخذ التخطيط أداته لتشكيل اللحظات التعبيرية. وهي تحمل كثيرا من تلك اللحظات نطقا وإيحاء وتعبيرا، يحتمل الكثير من القراءات.

ثالثا : مواضيعه وتقنياته

لئن ارتبطت تجربة المالكي في جانب منها بواقعه المعيش، باعتباره مواطنا عربيا يعيش حالات منها الشاذة وأحيانا مسقطة عليه مثل العولمة، فإنه اهتم بالنواحي الإجتماعية والسياسية خاصة قضية فلسطين. كما اهتم بالنواحي الحضارية والمعمارية وأيضا رسم الأحلام والرؤى التعبيرية. ففي لوحته "داخل الحمام" استخدم تقنيات التكعيبية بما تتضمنه من أشكال وتركيبات وتلوين عليه أن يكون قادرا فيه على شد المتلقي بما يحمل من انتظارات، وقد نجح في تصوري إلى حد كبير أما لوحته "دورنيكا" وهي إشارة إلى محمد الدرة من جهة، وإلى جورنيكا بيكاسو من جهة أخرى، فقد



استخدم فيها التلصيق والخط العربي برغم أنها تعتمد التخطيط والتشكيل الكاريكاتي للكائنات.

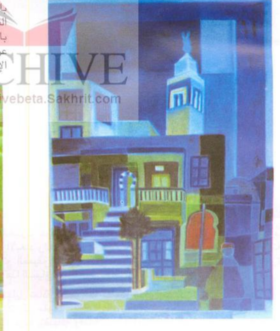
وبصورة عامة فهذه اللوحة تعتبر من روائع المالكي. وفي "عصفور الشرق" كان للتشخيصية الحضور الطاغي ، برغم ما فيها من ميل إلى الغرائبية مع حضور القط والطائر في دائرة واحدة، في مختلف مكونات المشهد داخل ضبابية لا تصمد في وجه الأضواء العربية. فكانت "وفية" إلى أبعد الحدود لما يرسم في الغرب.

وفي لوحته تحية إلى بيكاسو حاول المالكي تلخيص مختلف مراحل التجربة التي حققها صاحب " آنسات أفينيون" لكنه في اعتقادي لم يتمكن من ذلك . مع ذلك تبقى اللوحة عملا إبداعيا راقيا ضمن السياق الغربي لتجربة المالكي لكن هل حقق فيها جانبا من شخصيته؟ حتى رسم "المدينة" لم يسلم من التأثير الغربي القوي. لعل المالكي نظر إليها، أو يقترح نظرته تلك، من خلال التقنيات الغربية. فحتى آلة العود شملها استبداد التكعيب وقدمها في مظهر مقتطع من ثور الجورنيكا. ولكن لوحته "أحلام طفل" بما تضمنته من تخييل وأبعاد تجريدية توفرت أيضا على نسبة هامة من التكعيب وقدمها بروح طفولية وفي حالة حلم لا تكاد تتضمن موضوعا محددا . أما في لوحته "العرس" فقد لعبت عناصر التجريد أكبر تأثير لها في تشكيل الأشرطة الدائرية والتلوين؛ وكلا اللوحتين ناجحتان جدا. ولكنه تخلص بقدر كبير في لوحته "سيدي بوسعيد " من سيطرة المدارس الغربية، مع أن التقنيات بقيت ذاتها. وحضر هنا الاختصاص أي الجانب الهندسي ، حيث تبدو كل مكونات اللوحة، باستثناء الباب الأحمر المقوس، تتكون كلها من أشكال هندسية، وخاصة منها المربعات والمستطيلات. وفي هذه اللوحة ندرك جيدا أن هذا الفنان ليس عاجزا أو أنه أخذ كليا من طرف المدارس الغربية. فقد تعامل مع الأقواس والصوامع والأبعاد والفضاءات توظيفا وتهوئة بروح المهندس الذي هو ذاته، وبروح العربي الذي يتصل روحا وتقاليد بلب حضارته العميقة الجذور، التي تدل عليها عناصرها العديدة والمتميزة، وبالتالي فهو مؤهل لإنجاز أعمال قد تصبح روائع في هذا السياق.

تمثل هذه اللوحات التي تعرضنا إليها بشيء من التحليل نماذج لبعض ما تناوله الفنان محمد المالكي، استحضرناها لندلل على أن تجربته كثيرة التنوع وواسعة التناول وتمتلك كل مقومات الأعمال الناضجة. ويبدو المالكي ممسكا بمختلف مكوناتها، تقنية ومادة ومواضيع . يبقى أن طغيان الآخر فيها بتقنياته وأساليبه وقواعده ونماذجه حاضر بصورة تبعث على التفكير؛ فالمالكي لا ينقصه شيء ليكون فنه عربيا ، يحمل من الخبرة والتكوين ما يؤهله لأن يصبح عالميا. فالعالمية لا تأتي من خلال ما أنتج كبار الفنانين، وإنما تأتي من إبداع الخصوصيات الذاتية النابعة من المحيط والحضارة والتاريخ والعقيدة.

ولئن حضرت بوفرة التركيبات ثلاثية الأبعاد والحالات المرتبطة بالحلم فإن مواضيعه تنشأ خاصة من الذاكرة والحلم

والحنين إلى جانب حضور اليومي كحامل لكل ذلك. ولا بد من التأكيد مجددا على أن كل عالمه يصاغ بأساليب فيها من الجدة وفيها التقليد أيضا. تبدو "العين" أحد الرموز اللافتة والتي تجعل تجربة المالكي ذات خصوصيّة، فهو يعتمد أساسا - في بناء عالمه - على العناصر والكائنات الدالة، وعلى التخطيط والخط العربي والزخرفة والتشكيل الهندسي وفي ألوانه نلمس عودة إلى عصور الوحوشيّة وهو يمزج بين التجريد والتشخيص والتكعيب في نفس المشهد أحيانا، لتكوين حالات "سرياليّة". وتوسله بالتكعيبيّة خاصة يبدو فيه أنه يمزج بين التعبير والزخرفة والتنسيق أو التنظيم الشكلي للمشهد. واتبع في كثير من الحالات التدرج اللوني، وأيضا التركيب الصوري، لإضفاء صرامة تقنية على الوحدات الهندسيّة فيه.



استغل المالكي الفضاء وتعمد إنتاج لوحات كبيرة نسبيا لحشد المشهد بأكثر من عنصر وأكثر من موضوع في نفس اللوحة. وهو يحتمي بالمزاوجة التقنية وحتى تعدد الأنواع والمواد، بحيث يمزج بين النحت والرسم في السياق التكعيبي خاصة. ويعمد أحيانا إلى التركيب اللامنطقي للحالات اللونية، فيحدث فيها تداخل حد اضطراب الرؤية أمام المشاهد. وفي استخدامه للتمريرات الشفافة للفرشاة، وإقحام الوحدات الهندسيّة (مثلثة - مستديرة وغيرها)، ينجز حالات تعبير توحي أو تحيل على حوارات مضمرة ولكنها غير موحدة الموضوع ولا اللغة.

رابعا : خصوصيات التجربة

أهم خصوصيّة في هذه التجربة تتمثل في تنوعها. حيث أن المالكي الذي انطلق من وسط فلاحي مدني في بلاد عربيّة إسلاميّة، انبهر بما اكتشف من أعمال كبيرة في الفن الغربي، خاصة من خلال تجربة الفنان الإسباني بابلو بيكاسو. فقد رسم المالكي في جميع الأشكال التي عرفتها تجارب الفن الغربي على اختلافها. ولا بد من الإشارة أنه اعتمد التقليد في كثير من أعماله مع إدخال



محتشم للمساته الشخصيّة، في حين وظّف في أعمال إبداعيّة أخرى عناصر من التقنيات الغربيّة محاولاً تشكيل تعبيرات خاصة به. لكن في الحالتين لم يسلم من التبعيّة للتجارب الغربية. ولا حقته تلك الحال حتى في أعماله التي موضوعها التراث العربي الإسلامي، بحيث نجده كمن يقرأ القرآن بلغة أخرى غير العربيّة.

ولمزيد من الدقة في الملاحظة نقول إن المالكي لم يستطع التخلص من آثار ما تلقى من دروس في الفنون الجميلة، تلك الدروس التي تعتمد كليا على النماذج والتقنيات وحتى الأدوات التي جميعها غربية، إضافة إلى كل ما يتعلق بإنتاج العمل الفني (الرسم هنا)، فقد افتتن بذلك كله ولم يفكر أو لم يعد باستطاعته الإفلات منه. ولسائل أن يسأل : إلى أين يتجه في هذه الحالة ؟ شخصيا أرى أنه لا بد من بذل جهد أكبر لرسم الطريق الذاتي للتجربة، وأمامه المصادر العديدة من غير الفن الغربي التي يمكنه تجريبها ، مع الاستفادة ممّا اكتسبه دائما. وبرغم كل ذلك، فإننا نلمس ضمن ذلك الجو الغربي، حضور وحدات وعناصر من الفن العربي الإسلامي، مشبعة بروح الفنان ، وتصارع مثله من أجل أن تكتسب شخصيتها داخل ذلك الجو الغريب عنها.

وبعد ...

بديهي أن يمر المبدع من طرائق وأساليب متعددة بحثا عن ملامح أسلوب يميزه وهو في تلك المسيرة لا يقنع بشيء مما يلقي. تعترضه حالات يتيه معها، وأنماط يلتبس بها، ويجرب تقنيات تم تجريبها من عمالقة ومن دونهم ولكنه في النهاية يجد نفسه كمن شدته مشاهد فيلم من الطراز الرّفيع، ثم بدأ الآن يبتعد عنها. فإذا هي مجرد لحظات لا يمكن أن تكون شخصيته هو مهما كان تأثيرها عليه. فبعد كل حالة يعيشها، يحدث نفس السيناريو، ويمضي إلى الحالة الموالية، حتى يأتي على جل الحالات / المشاهد، وإذا الطريق أمامه تتوقف ، وعليه أن يبدأ شق طريق تخصه، حتى يخرج من جبة الآخرين فلا يعيد إنتاج أساليبهم وتقليد أعمالهم.

فبعد أن عايش الفنان محمد المالكي عديد الأساليب، وجرب مختلف التقنيات، وطرق ومواضيع مختلفة، وتاه بين مسالك المدارس الغربيّة وخصوصياتها،اتجه الى النبع العربي الإسلامي، يستقي منه الأنساق والمشاهد وحرارة النبض، وهاهو في أعماله الأخيرة يبدأ في تشكيل عالم يحاول أن يكون خلاصة معاناة طويلة بحثا عن خصوصيات تميزه. ولئن كان الهدف واضحا، إلا أن

الطريق إليه طويلة نسبيا، يزيدها صعوبة ميل المالكي إلى الوسائل الصعبة لتحقيقه.



وواضح من رصيد المالكي حتى الآن، أنه يبني أعماله بتقنيات يوظف عناصرها ووحداتها الزخرفيّة لصياغة خطاب يسعى أن يكون إنسانيا، وهو الذي يضع لكل حركة حدودها، ولكل تدرج لوني درجاته. أعني أنه الآن ماسك بكل ذرات اللون ودقائق الخط. تماما كما يسيطر قائد الجوقة الموسيقيّة على أزمنة أداء كل آلة لصنع اللحن المبدع الجميل. وظني أنه خرج تماما من مرحلة الاندهاش والضياع التي استولت عليه ردحا من الزمن، وأصبح سيد ميدانه، يحدد أبعاد كل ضربة للفرشاة أو امتداد للخط أو انتشار للضوء والظل وهي مرحلة متقدمة في دنيا الفن.

وها أصبح بالإمكان السفر في أعماق الحالات اللونية، ليس كما شاء بيكاسو أو سواه، إنما كما حدد لها المالكي . ففي لوحته " درة فلسطين" أو لوحة " دورنيكا" مثلا، استحضر المأساة، ورسم بشاعة المعادلة، معادلة



الحمام وغصن الزيتون في مواجهة الدبابات و الـ F16 والأباتشي والمدافع البعيدة المدى ومختلف أساليب القنص والدمار. لقد رسم المالكي ذلك المشهد الذي تخيم عليه العزلة ويحوطه النفاق، في غياب العدالة، وحضور لغط حقوق الإنسان. لكأنما حق الإنسان ينحصر في الموت، ووحده الموت هو المضمون في عالمنا المعاصر.

إن المالكي وهو يدفع بألوانه إلى تجسيد أفكاره، يبدو في حاله قلق أو تشنج هادئ. لأنه يرسم وعيا كاد يحترق، ويلقي بالأتعاب التي تنهال عليه، من جراء تلك اللامبالاة أمام ما يجري، على عاتق اللوحة. وإذا الوحدات التشكيليّة تنهض صارخة في وجه المتلقي، بل في أعماقه.

البشير خريّف زعيم المدرسة الواقعيّة في الرواية والقصّة في تونس

بوراوي عجينة *

1. ترجمة حياته:

ولد في 1917/04/10 بنفطة (ولاية توزر حاليّا) بالجريد بالجنوب الغربيّ. والده من الجريد وأمّه من مدينة تونس. تعلّم البشير في صباه بكتّاب قريته ثمّ ارتحل وأهله إلى مدينة تونس (1920). والتحق بمدرسة السّلام القرآنيّة بها ثمّ بمدرسة الجلد (1925) وأحرز شهادة ختم الدّروس الابتدائيّة (سنة 1932)، وتابع تعلّمه بالمرحلة الثّانويّة بالمعهد العلويّ ذي التّعليم المزدوج العربيّ والفرنسيّ (حتّى سنة 1934)، إلاّ أنّه انقطع عنه مدّة وأقبل على المطالعة وبدأ الكتابة الأدبيّة والعمل مبكّرا. ثمّ استأنف الدّراسة بمعهد الدّراسات العليا بالعطّارين فأحرز شهادة انتهاء الدّروس به و"ديلوم التّرجمة والأدب الفرنسيّ". وانتسب إلى المدرسة الخلدونيّة وفيها أنهى تعلّمه (سنة 1939).

اشتغل في بداية حياته المهنيّة وفي سنوات الحرب الثّانية في صناعات وأعمال حرّة منها صناعة "الحلويّات" و"الشّاشيّة"، واحترف "تجارة الحرير" بسوق القبابجيّة بالعاصمة (من 1942 إلى 1947). ثمّ انتدب في سلك التّعليم الابتدائيّ فاشتغل معلّما، وتنقّل مدرّسا في جهات من البلاد التّونسيّة شمالا وغربا وجنوبا (السّند وهي قرية من أصل بربريّ بجهة قفصة وعين دراهم وغيرهما...). وتدرّج في الرّتبة. ثمّ عاد إلى مدينة تونس (سنة 1952). وانضمّ (سنة 1958) إلى أسرة مجلّة "الفكر" (التي كانت تأسّست بنادي قدماء الصّادقيّة سنة 1955)، وقد تجمّع حولها ثلّة من الأدباء الذين أخذوا يكتبون ويتحاورون وينشرون فيها أعمالهم الأدبيّة والفكريّة، ومن هؤلاء محمّد مزالي [ولد سنة 1925] المثقّف السّياسيّ ومدير المجلّة، وزين العابدين السّنوسي [1898–1965] [الأديب ومؤرّخ الأدب التّونسيّ، ومحمّد فريد غازي [1929–1962] الباحث النّاقد، ومصطفى خريّف [1910–1967] الشّاعر، والبشير بن سلامة الأديب، والبشير خريّف نفسه، وغيرهم... وفي مجلّة "الفكر" نشر المؤلّف روايات وأقاصيص منها: "إفلاس" أو حبّك درباني (1958 و1959). و"خليفة الأقرع" (1960) و"برق اللّيل" (1960 و1961). ثمّ انتسب إلى "نادي القصّة" بالورديّة في أواسط السّتّينات مع ثلّة من الأدباء والباحثين منهم محمّد العروسي المطوي وعزّ الدّين المدني ومحمّد صالح الجابري، وكانت تناقش في جلساته الأسبوعيّة أعمال سرديّة ونقديّة وتنشر بمجلّة "قصص" الدّوريّة. وقد جمعت أقاصيص الكتّاب ونشرت في مؤلّفات (بداية من 1968) بالتّعاون مع دور النّشر الرّسميّة في مقدّمتها الدّار التّونسيّة للنّشر. ومن بواكير الكتب السّرديّة المنشورة مجموعات حسن نصر "ليالي المطر" (1968) وعزّ الدّين المدني "خرافات" (1968) وعليّ الدّوعاجي "سهرت منه اللّيالي" (1969) ومجموعة المؤلّف القصصيّة "مشموم الفلّ" (1971).

تولّى البشير خريّف في الأثناء مهامّ إداريّة وثقافيّة وتربويّة بالدّواوين الحكوميّة عامّة وبوزارة الثّقافة خاصّة، وعمل بالإذاعة والتّلفزة التّونسيّة. ثمّ أحيل على المعاش المبكّر (سنة 1966). وواصل الكتابة والتّأليف.

وكان له مجلس أدبيّ خاصّ بمدينة تونس بأحد المقاهي. وانتسب إلى نادي القصّة بالورديّة واتّحاد الكتّاب التّونسيّين وقد ساهم في تأسيسهما. وهو أخ للشّاعر مصطفى خريّف.

توفّي البشير خريّف عشيّة الأحد في 1983/12/18 بسكتة قلبيّة بتونس في سنّ تناهز ستّة وستّين عاما، ودفن صباح الثلاثاء 1983/12/20 بمقبرة الجلاّز.

* أستاذ مساعد بكلّيّة الآداب بسوسة، كاتب قصصيّ وباحث.

كتب القصّة القصيرة والرّواية الاجتماعيّة والرّواية التّاريخيّة والمقالة الأدبيّة. ونشر أعماله الأدبيّة بـ"الدّستور" و"الفكر" و"قصص" وغيرها.

كتب البشير خريّف ـ الذي يعدّ وريث جماعة "تحت السّور" وأحد روّاد القصّة والرّواية الواقعيّة بتونس ـ القصّة القصيرة والرّواية وحرّر المقالة الأدبيّة. بدأ النّشر بأقصوصة "ليلة الوطيّة" ("الدّستور" 1937). وكان كتب حوارها بالعاميّة فأثار بذلك ضجّة. فتخلّى عن النّشر مدّة ثمّ استأنفه بتشجيع من الدكتور الخميري بصفة غير منتظمة في الستّينات وكتب "إفلاس" أو "حبك درباني".

2. من أقوال النقّاد:

قال صالح القرمادي في سياق تحليلة أقصوصة "خليفة الأقرع" [المنشورة بالفكر في أكتوبر 1960]: "والنّزعة العامّة في قصّة "خليفة الأقرع" نزعة واقعيّة اجتماعيّة تصف الحياة الشعبيّة في الحيّ كما هي بما فيها من مظاهر التّعاسة والبؤس دوما ومظاهر المرح السّاخر أحيانا" (11). [وأشار إلى بنائها فقال]: "هو تركيب محكم الحبك فيه البداية من نهاية القصّة لزيادة التّشويق [...] وللبشير خريّف في هذه القصّة كما في "إفلاس" باعٌ لا بأس به في تصوير بعض الأجواء والمواقف التّونسيّة الصرفة ويظهر ذلك في الفقرات المتعلّقة بالمظهر الجنسيّ الذي بدا لنا طاغيا في هذه القصّة وكثيرا عند البشير خريّف بصفة عامّة" (112). [وأضاف متحدّثا عن الأسلوب]: "أسلوب البشير خريّف في السّياق سهل بسيط يبلغ إلى [كذا] درجة الكلام العاديّ أحيانا على أنّ بقايا من نزعة استعمال الغريب من الألفاظ ما زالت ظاهرة في هذه القصّة نحو "عثنون" و"أرفاغ" و"أسحم"... إلخ ممّا يدلّ على أنّ المؤلّف لم يتخلّص تماما من جبروت اللّغة الفصحى العتيقة. وممّا يلاحظ أيضا في لغة السياق عنده هو أنّها كانت في صميمها عربيّة فصحى حديثة فإنّه قد ينزلق فيها من حين إلى آخر إلى كلمات دارجة... إلاّ أنّ تجديد القصّاص الأسلوبيّ يظهر أكثر في نظرنا في لغة الحوار أي في اللّهجة التّونسيّة الدّارجة المتّصلة بحياة متكلّميها اتّصالا وثيقا (14) [...] فالمؤلّف لا يتأخّر عن استعمال لغة الخطاب اليوميّ عارية طبيعيّة دونما زخرف أو تكلّف. وهي والحقّ يقال ظاهرة جديدة جريئة في الأدب التّونسيّ" (115). [وختم القرمادي بقوله]: "إنّ هذه اللّوحة من وصف الحياة الشّعبيّة التّونسيّة لوحة رائقة وتتّصف بكثير من صفات الجودة من حيث اختيار الموضوع وخصوصا من حيث القالب والأسلوب والواقعيّة المباشرة التي اتّخذها المؤلّف في عرض الحوادث وتصوير الأشخاص خَلقا وخُلقا." (115). "القصّة في تونس منذ الاستقلال من خلال المجلاّت التّونسيّة". مجلّة "حوليات الجامعة التّونسيّة". العدد 2. سنة 1965. (111-115).

وقال توفيق بكّار: "ويعدّ البشير خريّف امتدادا طبيعيّا لجماعة "تحت السور" فقد نشأ في جوّها وتشبّع بروحها وكان آخر كتّابها وأغزرهم إنتاجا. كان له فضل لا ينكر على الأدب التّونسيّ إذ هو الذي أعطاه أوّل رواية في تاريخه الحديث "إفلاس أو حبك درباني" أتبعها بمجموعة من الأقاصيص ثمّ بروايتين: "برق اللّيل" و"الدّقلة في عراجينها"، كتبها كلّها بعد الاستقلال ليتحدّث فيها عن مجتمع ما قبل الاستقلال بين العاصمة وواحات الجريد في تلك الفترة التي تمتدّ من الحرب إلى الحرب والتي تصدّعت فيها الهياكل التّقليديّة فنشأت في صلبها ونمت قوى جديدة حيّة تحمل بذور المستقبل ومن تلك القوى المرأة. وتنوّعت صورها ولكنّ الذات تكاد تكون واحدة. فهي ليست بالجاهلة، تدرك الأشياء بالحدس، وتحكم عليها بسلامة الفطرة، ولكنّها كائن مكبوت تقيّده العادات والأخلاق القديمة، فتقهر فيه أعمق رغباته ولا تزدهر فيها الأنوثة إلاّ خلسة في مناسبات نادرة تتيحها الصدف...". "مختارات من الأدب التّونسيّ المعاصر". الدّار التّونسيّة للنّشر" 1985. ج 2. (التقديم. ص 12).

وقال جان فونتان: "لا شكّ أنّ البشير خريّف [1917-1983] أحسن ممثّل للرّواية التّونسيّة". [وأضاف]: "يمكن أن نعتبر البشير خريّف رائد مدرسة الواقعيّة في تونس". "الأدب التّونسيّ المعاصر". الدّار التّونسيّة للنّشر". 1989. (65 و67).

وقال فوزي الزّمرلي متحدّثا عن الرّاوي في روايات المؤلّف: "الرّاوي احتفل ببواطن شخصيّاته احتفالا واضحا. فقد أطنب في تحليل نفسيّات الشّخصيّات [القصصيّة] وأطلعنا على هواجسها واختلاجات عواطفها وكشف لنا عن حديثها الباطنيّ". مقالة "تحديد اتّجاهات الرّواية التّونسيّة". مجلّة "المسار". العدد 19. ديسمبر 1993. (18).

ونقول: وقد نالت أعماله السّرديّة اهتماما كبيرا من النقّاد لقدرته على تصوير المجتمع أثناء تحوله من حالة التّقليد إلى حالة جديدة وتصويره أحوال النّفس البشريّة وغرائزها عامّة وأحوال المرأة المتمرّدة بصفة خاصّة دون أن يطلق أحكاما أخلاقيّة مباشرة.

3. مؤلّفاته: في القصّة والرّواية والمقالة:

ـ "مشموم الفلّ": (قصص). تونس. الدّار التّونسيّة للنّشر 1971. تقديم محمّد مزالي (5ـ12). ثمّ ط. سراس حوالي 1999. وتضمّ المجموعة أقاصيص كان نشر أغلبها بـ"الفكر" منها:

* "ليلة الوطية". (أقصوصة). نشرت بـ"الدّستور". العدد 3. سنة 1. ديسمبر 1937 ص 7. ثمّ بمجلّة "قصص". العدد 63. جانفي 1984. (79ـ99). (وهي أولى أقاصيصه بإمضاء صمصام).

* "النقرة مسدودة": (أقصوصة). "الفكر". السنّة 5. العدد 3. 1959ـ1960. (64ـ72). (المجموعة. ط. 1. 118ـ135).

* "من رزقه": (أقصوصة). "الفكر". السنّة 7. العدد 9. 1961ـ1962. (35ـ37). (غير موجودة في المجموعة).

* "محفظة السمّار" (أقصوصة). "الفكر". السنّة 15. العدد 7. 1970. (بداية من ص 2). (المجموعة. ط. 1. 69ـ117).

* "رحلة الصيّف". "الفكر". السنّة 15. العدد 6. 1970. (49 وما بعدها).

* "خليفة الأقرع". "الفكر". القسم الأوّل منها. السنّة 6. العدد 1. أكتوبر 1960. (33ـ48). والقسم الثّاني. السنة 11. العدد 1 .1965 ص 168 وما بعدها. (المجموعة 3ـ46).

وأعاد عمر بن سالم ضمن مختاراته نشر أقصوصة: "المروّض والثّور". (262ـ266). (المجموعة 136ـ141).

ـ "برق اللّيل": (رواية تاريخيّة). تونس. الشّركة القوميّة للنّشر والتّوزيع 1961. ثمّ ط. تونس. دار الجنوب 2000. تقديم فوزي الزمرلي: (5ـ22). كانت نشرت في ثلاث حلقات بـ"الفكر". السنة 6. 1960ـ1961. العدد 3. (9ـ15). العدد 4. (49ـ39). العدد 5. (36ـ43).

ـ "الدّقلة في عراجينها": (رواية واقعيّة اجتماعيّة). الدّار التّونسيّة للنّشر 1969. (في 449 ص). (القاف في الدّقلة تحمل ثلاث نقاط). ثمّ ط. تونس. دار الجنوب للنّشر 2000. تقديم الطيّب صالح (7ـ20).

ـ "إفلاس أو حبك درباني": (رواية). المؤلّف. تونس 1980. كانت نشرت بمجلّة "الفكر" في ثلاث حلقات: السنّة 4. 1958ـ1959. العدد 3 (27ـ42). العدد 4. (48ـ65). العدد 6. (66ـ79).

ـ "بلاّرة": (رواية). تونس ـ قرطاج. بيت الحكمة 1992. إعداد فوزي الزّمرلي وتقديمه. (نشرت بعد قرابة عقد من وفاة مؤلّفها).

ومن مقالاته:

* "خطر الفصحى على العربيّة". "الفكر". السنّة 4. العدد 10. جويلية 1959. ثمّ أعيد نشرها بقصص. العدد 63. 1984. (100ـ103).

* نقد قصّة "الصرّاع" [لكاتب ليبي]. مجلّة "الفكر". السنّة 7. العدد 4. جانفي 1962. أعيد نشرها بـ"قصص". العدد 63. 1984. (112ـ117).

* نقد "أسلم السيّر في الضيّاء" [أقصوصة هند عزّوز]. "الفكر". السنّة 12. العدد 10. جويلية 1967. أعيد نشر المقالة بـ"قصص". العدد 63. 1984. (118ـ119).

* "اللّغة وثنائية المعجم اللّفظي". تدخّل خريّف في مائدة مستديرة. مجلّة "ألِيف" العدد 1. ديسمبر 1971. ثمّ نشر التّدخّل بمجلّة "قصص". العدد 63. 1984. (154ـ156).

وللمؤلّف من المخطوطات:

ـ "طمبياز": (رواية) مخطوطة غير مكتملة.

ـ "سوق البلاط": (مسرحيّة) مخطوطة.

4. مراجع للتوسّع:

محمّد فريد غازي: "حول قصّة "إفلاس" أو في مشاكل القصّة". "الفكر". السنّة 4. العدد 8. ماي 1959. (40ـ49). أعيد نشر المقالة في "قصص". العدد 63. جانفي 1984. (33ـ44).

صالح القرمادي: "محاولة التّعريف بأسس الأدب التّونسي الحديث". مجلّة "التّجديد". العدد المزدوج 5. 6. جوان جويلية 1961. (6ـ32).

صالح القرمادي: "القصّة في تونس منذ الاستقلال من خلال المجلاّت التّونسيّة". مجلّة "حوليات الجامعة التّونسيّة". العدد 2. سنة 1965. (105ـ116).

"ملتقى القصّاصين المغاربة". المركز الثّقافي بالحمّامات ـ تونس 1968. شهادة البشير خريّف: "تجربتي القصصيّة". (99 وما بعدها). أعيد نشرها في "قصص". العدد 63. 1984. (104ـ111).

نور الدّين بن بلقاسم: "تحليل رواية "الدّقلة في عراجينها"". (دراسة): "قصص". العدد 20. جويلية 1971. (92 وما بعدها). وأعيد نشرها بالعدد 56. أفريل 1982. (94 وما بعدها).

لقاء مع البشير خريّف (أجراه معه محمّد الهادي بن صالح). "قصص". العدد 23. أفريل 1972. (79ـ89).

جعفر ماجد: "مشموم الفلّ". (عرض كتاب). "الفكر". السنّة 19. العدد 5. 1974. (79 وما بعدها).

محمّد صالح الجابري: "دراسات في الأدب التّونسيّ". تونس - ليبيا. الدّار العربيّة للكتاب 1978. (31 و45–47).

"مع البشير خريّف": مجلّة "قصص". العدد 56. أفريل 1982. ملفّ ضمن "حفل تكريم البشير خريّف سنة 1982". إعداد محمّد الهادي بن صالح. ويتضمّن الملفّ ببليوغرافيا (ص 60 وما بعدها). ودراسات وشهادات: محمود بالعيد "مع البشير خريّف في مطالعاته" (81–85)، ومحمّد رشاد الحمزاوي: (62–68)، ونور الدّين بن بلقاسم: "تحليل رواية "الدّقلة في عراجينها"" (94 وما بعدها)، وعبد اللّطيف عبيد ومصطفى التّواتي، وسمير العيّادي، ومحمّد العروسي المطوي.

محمّد رشاد الحمزاوي: "أدب خريّف في الذّهنيّة الأدبيّة". مجلّة "الفكر". ماي 1982.

"البشير خريّف": "قصص" العدد 63. جانفي 1984: (ملف). أعدّه ونسّق موادّه محمّد الهادي بن صالح وأحمد ممّو. وساهم فيه دارسون وباحثون وأدباء من محتوياته: ببليوغرافيا عن المؤلّف (166–171). محمّد العروسي المطوي: "البشير خريّف عضو نادي القصّة" (10–13). أحمد ممّو ومحمّد الهادي بن صالح: "هكذا عاش ومات البشير خريّف" (17–20). النّاصر التّومي: "البشير خريّف الأديب الفنّان" (21–32). الصّادق مازيغ: " قصص البشير خريّف في الميزان" (45–58). فوزي الميلادي: "برق اللّيل بين الواقع والتّاريخ" (64–74). جعفر ماجد: "مشموم الفلّ للبشير خريّف" (93–96). جمعة شيخة: "البشير خريّف والدّراسات الجامعيّة" (161–165). ميشال لولونغ: "مظاهر من الأدب التّونسيّ المعاصر: البشير خريّف". (معرّب). (131–135). وكان الأصل الفرنسيّ نشر بالفرنسيّة بمجلّة "إبلا". العدد 101. (43–47).

"مختارات من الأدب التّونسيّ المعاصر". الدّار التّونسيّة للنّشر" 1985. توفيق بكّار: ج. 2. (التقديم 12–13). ونشر للمؤلّف قسما من "الدّقلة في عراجينها" سمّاه "ليلة الغفلة". (39–48).

صلاح الدّين بوجاه: "من دلالات الأشياء في رواية "الدّقلة في عراجينها". "الحياة الثّقافيّة". العدد 35. 1985. (72–81).

مقالة: "حليمة من الملحمة العاطفيّة إلى الملحمة السّياسيّة". "قصص". العدد 67. جانفي 1985. (50 وما بعدها).

محمّد محفوظ: "تراجم المؤلّفين التّونسيّين". بيروت. دار الغرب الإسلاميّ. 1986. ج. 5. (211–216).

جان فونتان: "فهرس تاريخيّ للمؤلّفات التّونسيّة". (تعريب حمّادي صمّود). تونس - قرطاج. بيت الحكمة 1986. (197–198).

فوزي الزّمرلي: "البداية والنّهاية في روايات البشير خريّف". مجلّة "حوليّات الجامعة التّونسيّة". العدد 24. 1987.

فوزي الزّمرلي: "الكتابة القصصيّة عند البشير خريّف الأشكال والدّلالات". تونس - ليبيا. الدّار العربيّة للكتاب 1989. (في الأصل شهادة التّعمّق في البحث. وكانت نوقشت بكلّيّة الآداب بتونس سنة 1984).

أحمد الطّويلي: "البشير خريّف، حياته ورواياته". تونس. دار بوسلامة للنّشر 1988.

عمر بن سالم: "اتّحاد الكتّاب التّونسيّين، القانون الأساسيّ وتراجم الأعضاء". تونس - قرطاج. بيت الحكمة 1989. (208–210).

محمود طرشونة: "مباحث في الأدب التّونسيّ المعاصر": دراسات نقديّة في مؤلّفات البشير خريّف وغيره.... تونس. المؤلّف 1989.

جان فونتان: "الأدب التّونسيّ المعاصر". الدّار التّونسيّة للنّشر 1989. (65–67).

مصطفى الكيلاني: "تاريخ الأدب التّونسيّ. الأدب الحديث والمعاصر. مختارات من الرّواية". تونس - قرطاج. بيت الحكمة 1990. (58–77).

وأورد له قسما من "الدّقلة في عراجينها".

بوشوشة بن جمعة: "مختارات من الرّواية المغاربيّة المعاصرة". تونس - قرطاج. بيت الحكمة 1992. ج. 1. (22–34). وأورد له قسما من "حبك درباني" وقسما من "الدقلة في عراجينها".

مصطفى التواتي: "جدليّة الريف والمدينة في القصّة التّونسيّة من الاستقلال إلى 1972". صفاقس. دار محمّد عليّ الحامّي للنّشر 1992. (حلّل أقصوصة "رحّالة صيف" في عدّة مواضع من الكتاب).

صلاح الدّين بوجاه: "الشّيء بين الجوهر والعرض". (دراسة جامعيّة). بيروت. المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر 1993. درس وظائف الأشياء في "الدّقلة في عراجينها".

صلاح الدّين بوجاه: "الشّيء بين الوظيفة والرّمز". (دراسة جامعيّة). بيروت. المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر 1993. (القسم الثّاني من الدّراسة المذكورة آنفا).

فوزي الزّمرلي: "تحديد اتّجاهات الرّواية التّونسيّة". مجلّة

"المسار". العدد 19. ديسمبر 1993. (11–21).
عمر بن سالم: "كتّاب من تونس، تراجم". تونس. دار سحرللنّشر 1995. (87–88).
الطيّب صالح: تقديم رواية "الدّقلة في عراجينها". ط. تونس. دار الجنوب 2000. (7–20).
محمود طرشونة: "من أعلام الرّواية في تونس". تونس. مركز النّشر الجامعي"2002. الباب الثّاني: الدّراسة الأولى: "البحث عن زمن ضائع في روايات البشير خريّف".

مراجع بالفرنسيّة:

محمّد فريد غازي: مقالة تتضمّن تحليل قصّة إفلاس. مجلّة "شروق". Orient. الثّلاثيّة الأخيرة سنة 1959. ثمّ عرّبها ونشرها بالفكر.
كومينور QUEMENEUR: مجلّة "إبلا" Ibla. سداسيّة أولى. العدد 97. 1962. (40–41).
ميشال لولونغ LeLong: مجلّة "إبلا". العدد. 101. سداسيّة أولى. سنة 1963. (43–50). عرّف بحياة المؤلّف وترجم قسما من "برق اللّيل" إلى الفرنسيّة.
راوول ولورا ماكاريوس: "مختارات من الأدب العربي المعاصر". Raoul et Laura MAKARIUS:'Anthologie de la litterature arabe contemporaine'Ed Seuil.Paris 1964 ... وترجما للمؤلّف قسما من "خليفة الأقرع" إلى الفرنسيّة بعنوان "ألعاب مائيّة". Jeux d'eaux.
عبد الكبير الخطيبي: "الرّواية المغاربيّة". فرنسا ماسبيرو Le roman maghrebin.1968" (124.61.60.49.41.40).
محمّد رشاد الحمزاوي: "اهتمامات وتقنيات الرّواية التّونسيّة". مجلّة "إبلا". العدد 123. 1969. (37–50).
جان فونتان: "تقديم الدّقلة في عراجينها". مجلّة "إبلا". العدد 123. 1969 (371 وما بعدها).
(محمّد) فريد غازي: "الرّواية والأقصوصة في تونس". الدّار التّونسيّة للنّشر 1970. «Le roman et la nouvelle en Tunisie» (56–65).
حوليّات شمال إفريقيا 1122 (A.N.N.. 1980.).
توفيق بكّار وصالح القرمادي: "كتّاب من تونس". باريس. سندباد للنّشر 1981. «Ecrivains de Tunisie». المقدّمة: (32–34). وترجما له في الكتاب قسما من "خليفة الأقرع" إلى الفرنسيّة: (93–101).
عبد القادر بن الحاج نصر: "ملامح من الرّواية التّونسيّة". الدّار التّونسيّة للنّشر 1981. «Quelques aspects de la Tunisienne... litterature» (في عدّة مواضع).
جان فونتان: "ملامح من الأدب التّونسي". « aspects de la litterature Tunisienne... » . تونس. دار رسم للنّشر 1985. (39).
مجلّة "أوروبا". Europe. العدد 702. أكتوبر 1987. ضمن "أدب تونسي". (2–162).
جان فونتان: "نظرات في الأدب التّونسي". تونس. سراس للنشر «Regards sur la Litterature Tunisienne» (8-9-10-11-106-107).
جان فونتان: "أحاديث عن الأدب التّونسي المعاصر". «Propos sur la litterature tunisienne...». دار رسم للنّشر 1998. (64–62).
جان فونتان: "تاريخ الأدب التّونسي". ط. سراس للنّشر 1999. «Histoire de la litterature tunisienne...» ج. 2. (ص 201 وص 202). وج. 3. (ص 11، و ص ص 50–54).
جورج أنطونيوس: شهادة دكتورا المرحلة الثّالثة. باريس. جامعة الصّربون. 1983. (بالفرنسيّة). ما زالت مرقونة.
كتبت لونت لورا قراهم عن الحبّ والسّياسة في أدب المطوي والبشير خريّف ضمن كتابها بالانجليزيّة:
Lunt Laura Graham : "Love and Politics in The Tunisian novel.. novetls of Matwi and khrayyif. IndianaUniversity1977 (184 p)

مراجع أخرى:

عبد اللّطيف عبيد: "خصائص العربيّة الفصيحة في "الدّقلة في عراجينها". الجامعة التّونسيّة. (شهادة الكفاءة في البحث) نوقشت سنة 1973. ما زالت مرقونة.
مختار مصعبي: " قضيّة الجنس في قصص البشير خريّف". تونس. الجامعة التّونسيّة (شهادة التعمّق في البحث). نوقشت سنة 1980. ما زالت مرقونة.

5. قصّة للبشير خريّف:

خليفة الأقرع (2)

[...](3)
لقد دعته النّسوة في ذلك اليوم ليملأ لهنّ الماء من الماجل لغسل ثياب العروس رفيقة، والحقيقة ليضحكن منه.

دخل وسط الدّار، وكان على نصفين: ظلّ وشمس؛ فوجد حنيفة ودليلة بنتيْ سي المختار، وحليمة البدويّة الشّابّة التي تزوّجها الحاج الفلاّح وربيبتيها اللّتين تقاربانها سنّا، ورفيقة العروس، وجليلة، وكلثوم. ووجد السيّدة زوجة عمر، ومحرزيّة أخت حمّودة النّجّار.

ملأ لهنّ دلاء... نضحَن(4) عليه الماء. واشتدّ سرورهنّ لمّا بسط الفُرش على الرّخام ورفع غطاء النّقرة(5) وأخذ يملأ منها مباشرة ويصبّ. وعلا الفرش دلكا برجليه، فأعجبن بهذه الطّريقة، وانضممن إليه في رقصة صاخبة، والأرجل تعمل في الفراش، وفضيض(6) الماء قائم، ثمّ إنّهنّ تغامزن عليه، وأوقعنَه على الأرض زاعمات أنّ دور غسله هو قد جاء. وصببن عليه الماء وأخذنه من يديه ورجليه يعصرنه كالثّياب.

وكان سعيدا بمصارعتهنّ، سعيدا بمقاومة جهدهنّ اللّيّن اللّطيف، فيحتمل فوزهنّ عليه، ويمتّع النّفس بالنّظر إلى المحاسن المخفيّة والأرفاغ(7).

تملّص مرّة، وحبا. وأمسك محرزيّة من حيث لا ينبغي، فدفعته، فوقع في الماجل، ففجعن، وجثَوْن يطّلِلن عليه ويندبنه. وأخذت محرزيّة تتبرّأ من فعلتها. وهو يطفو على الماء، يتظاهر بالموت. ثمّ تعاونّ على إخراجه بالحبال والسلّوم(8). والتففْن به، وهو يقطر ماءً فأصبحت ثيابه شفّافة. وزاد ضحكهنّ.

ثمّ جعلن يجرّدنه. وحاولت حنيفة الخبيثة أن تخطف عمامته فتكشف قرعته. وتفطّن لاغتنامهنّ الفرصة، فجسسنه من مواضع شتّى، وخاصّة محرزيّة فإنّها أمرّت يدها على جسمه بشره لا يقلّ عمّا كان يفعل لو كان الجسم جسمها واليد يده.

ثم طفقن يعتذرن إليه بما شابه الغزل. ثمّ جاءت كلّ واحدة بقطعة ثياب وألبسته إياه. فجاءت دليلة ببنطلون أبيها، ورفيقة بجبيب قديم وساميجة(9). وأدخلت حنيفة في عنقه حصّارة(10) عمّتها وكبست رأسه بتقريطة(11)، وهو يصيح ويمانع ـ شكليّا ـ ودقّ الدّربوكة طاغ على صوته. وأقبلت جليلة بقشابيّة(12) فكبّتها عليه، وحشته فيها. وهكذا، مجهزّا حملنه ووضعنه على صندوق في النّصف الظّليل من وسط الدار، وأطلقن زغردة ارتجّت لها الحومة.

وبعد ذلك تسلّم الوعدة(13)، أي السّردوك(14) الأسود، ليؤدّيه إلى عمّ بوبكر الدّقّاز، لكن رأى أن يتمّ به نعمته ذلك اليوم...

* * *

ـ قول، كليته وحدك ؟
ـ هرب لي...
ـ هربلك واعطاك شويّة باش كيف تستحقّ له تبخّر له.
ـ جيت نشدّ فيه تقلّع ريشه.
ـ ادروك(15) وينه السّردوك ؟
ـ توّه نشريلك واحد آخر.

وظنّ نفسه تخلّص ليشرع فيما جاء من أجله. لكنّ المغربيّ لم يمهله:
ـ وهذا الحرز، يا واحد السّاقوط(16). واش اللّي كتبت فيه

وانقذف الرّيش الأسود من يد الدّقّاز إلى ركن الحانوت، وحلّ محلّه ورقة بيضاء مطويّة على أربعة.
ـ تدلّس عليّ الحروز، وتاخذ الصّوارد(17)، أنت تلعب بكلام ربّي !

.. نعم، اهتدى منذ مدّة إلى هذا المرتزق السّهل؛ لقد ابتلّ له حرز كان يوصله إلى إحدى نساء الحومة فأراد تجفيفه ففتحه فرأى فيه مربّعات مخطوطة بالسّمّق(18) ورموزا ليس من العسير تقليدها... لكن ما السّبيل إلى دفع هذه التّهمة ؟
ـ عمّ بوبكر! وقتها لقيتك راقد. ماحبّيتش نحيّرك.
ـ يا خي رقدت بنوم أصحاب الكهف ؟ يا خي ما نُضتش(19) عند العصر ؟

- الحقيقة كنت حاجتي بالفلوس...
- قول هكذاك ؟ وانت واش تدير بيها الفلوس ؟ ما يكفيك اللّي نعطيك في كلّ مرّة تجيب لي الصّوارد ؟
حاقت(20) به الحجج. وثار على أنانيّة الدقّاز، وبدا له أن يهاجم هو الآخر:
- عاد قدّاش من مرّة، عمّ بوبكر، نمدّلك الفلوس تاخذ وتغمّض عينيك. آشنهوه واش ندير بيها. أنا مانيش عبد ؟ كان أنت تدير بالفلوس ؟
اغتاظ المغربيّ، وحرق أسنانه وصاح:
- واش راك تهدر(21)؟! واش راك تهدر؟!..
- يزّي عاد، عمّ بوبكر، محسوب أنا بهيم شيْ ما نعرف.
أوجس المغربيّ خيفة، فرفع عمامته المكوّرة، وجرش(22) رأسه المحلوق. ثمّ كبّ طيّاتها المتقاطعة على جبهته فبقي قفاه عاريا محلوقا. ثمّ قال في قوّة تخفي تراجعا:
- واش راك تعرف ؟ قول.
فاندفع الأقرع:
- نقول اللّي خذيت من عند المرا ألفين باش تبخّر لها بالبخور العجمي، بعثتني لقّطت لك بعر المعيز وخذيت وحدك الألفين.
ابتسم الدقّاز ابتسامة صفراء، وأجاب:
- يعطيك عصيدة(23) كان أنت تعرف تشري! .. ماني شريته وحدي.
- وكيف نجيب لك عشاء الموتى(24) باش تقرأ عليهم تبعثني نشري لك الشّراب(25). هي تجي قراية(26) بالشّراب ؟
انكمش المغربيّ، مكرها، في دور المدافع وقال:
- بركاك، يا ولدي، ما تكفرشي. هذاك الخمر نصبة في بيت الماء لبابا جاطو(27).
- بابا جاطو يحبّ كان النّحليّ البارد ؟ والطّفلة الحبلى اللّي جبتها لك باش ترمي (28)؟ سقّطت لها صغيرْ وعملت لها صغيرْ آخر.
استفدح المغربيّ الداّهية، فرفع يديه، وتشنّجت أعصاب وجهه، وصاح:
- اسكت يا ولد الـ... هاذيكه عندها الرّاقد.
- ما زالت في دار بوها، قدّاش من راقد ؟
رشقه المغربيّ بنظرة ساحقة، من تحت حاجبيه الكثيفين وعضّ(29) لسانه، وحسر كمّ جلاّبيّته عن ساعد مشعّر، معرق، ورفع جمعه كأنّه يريد نسفه بواحدة. ثم كظم غيظه وقال:
- تهدر، تهدر. واش تحوّس(30) عليّ أنت ! أنا ما نحوّس عليك. بقي أنت دابا ربّي باش تحاسبني. ما أقبحك وما صح عينك، داير روحك مرابط. من هو اللّي حبلها الأوّل ؟ قول. تكلّم...
تراجع الأقرع. وما كان يحسب أنّ الفتاة تبوح بسرّها وسرّه... لقد تعرّف إليها في الصّيف، زمن العولة(31).
ففي يوم شديد الهاجرة لجأ النّاس إلى حجراتهم الباردة النّديّة يقيلون. وعاد هو إلى كوخه، بعد أن تغدّى في دار "سي المختار"، حيث أعان على نشر الكسكسيّ والمحمّص، فغطّى وحمّى(32)، فرأى أن يطلب الرّوْح(33) في السّطح، فطلع وتسلّق الحافات، وصعد ونزل في مجاهل السّطوح حتّى اهتدى إلى ركن فيه ظلّ ورَوْح حسبه في آخر الدّنيا، باعتبار وسطها في كوخه.
وجد فوشيكة(34) من العاشوراء الماضية وكُرَة طاشت للصّبيان وقطعة نقود صغيرة. أزال السّحالة(35) بيده وأصلح لنفسه مجلسا بين السيكران(36) والأقحوان الجالي(37). ولبث يستمتع بنسيم رفيق صاف ويتجوّل بفكره في آفاق بعيدة غامضة. وكانت الأبنية البيضاء تنوء تحت شمس لا ترحم المآذن والقباب ومربّعات أوساط الدّور، وباقاتُ أشجار نفذت من بين الجدران، وسطوحٌ ناصعة وسطوح مهجورة برصاء قد أكلها الحشيش.
وكأنّ الحياة غادرت المدينة، فرقص فوقها ضياء زنبقيّ منعش تحت سماء لا لون فيها.
ومن حين إلى حين ينفخ بائع الكريمة(38) في زمّارته نفخته المتموّجة، فيقوم ضجيج الصّبية الذين أفلتوا عن أمّهاتهم. ثمّ يعود الصّمت كاملا كثيفا.
وكان خليفة، قد نسي نفسه في غيبوبة من الهدوء والطّمأنينة، وإذا به يشعر بوجود أحدٍ قربه، فانتبه، فسمع بكاءً خفيًا.

من هـذا الذي فرّ بنفسه إلى ملكوت السّافيات(39)، ليطلق العنان لدموعه في مثل هذه السّاعة ؟ قام بحذر وطفر(40) على حافة سطح وانقلب على سطح وانقلب على سطح آخر.

وإذا بركن فيه ظلّ وروح كركُنه.

وإذا بصبيّة في روبة(41) قديمة، مادّة رجليها، ورأسها في يديها، وشعرها متهدّل على وجهها وأكتافها، وإذا بها جليلة بنت الحاج.

ارتاعت وهمّت بالفرار. ولمّا عرفت خليفة الأقرع لم تبال، واكتفت بأن همست:

- اسم اللّه العظيم! من أين جيت ؟

وغشيتها حمرة من وُجد يقترف ذنبا فردّت ذيل ثوبها على ركبتيها النّاعمتين وأخفت منبت نهديها. أجابها:

- ما لقيت وين نمشي في هـا القّائلة.

ثمّ سألها:

- وأنت آش تعمل هنا ؟

- حتّى أنا ما لقيت وين نمشي.

- وين تحبّ تمشي ؟

ذهب روعها وشعرت نحوه بما يشعر به الطّفل اليتيم عندما يسكن إلى قطّ أو كلب فيجعل منه صديقا يبثّه ما يملأ قلبه، مفترضا أنّه يفهم شكّاته.

وأجابت:

- نحبّ نقطع برور وبحور ونمشي لبقعة مـا يعرفني فيها حدّ وما نعرف فيها حدّ.

- علاش ؟

- اللّي نعرفهم يزّيني منهم. قلبي فدّ.

- تحبّ تولّي غريبة، هكّه كيفي أنا... اللّي عندو ناس يقول يا ليتني بلا ناس، واللّي ما عندو ناس يقول يا ليت كان عندي ناس.

رفعت فيه عينيها الدّعجاوين، الواسعتين. ليس هو قطّا، وليس كلبا، ولا حاجة لأن تفترض أنّه يفهم شكاتها(42).

تبدّلت فيه نظرتها. ألا يجمع اليتم بينهما ؟ بلى، والسنّ أيضا.

عدّلت من جلستها، كأنّها تدعوه إلى الجلوس، وافترّ ثغرها افترارا حزينا جميلا. وارتعشت وجنتاها الورديّتان، وتساقط الدّمع من أهدابها الطّويلة.

رفرفت عصافير متنقّلة من عشّ إلى عشّ وزقزقت زقزقة خفيفة.

لم يدر خليفة سبيلا إلى مواساتها غير البكاء معها. وما كان بكاؤه إلاّ حنينا إليها ودخولا فيما هي فيه، دموع المرأة سلاح مصيب في غالب الأحيان، لكنّ دموع الرّجل سلاح يصيب أبدا !

قال لها، بعد هدأة:

- أنت عندك أبوك، وعندك إخوتك، وعندك ناسك، أمّا آش نقول أنا ؟

- يا ليتني أنا زاده ما عندي حدّ، يا ليته ربّي كيف هزْلي أمّي(43) خلاّني وحدي. أمّا هذي مَرْتْ بابا شواتني وقلاتني، يا وخَيْ.

افترقا عن غير موعد، والتقيا من الغد في نفس السّاعة والمكان، ونشأت بينهما رابطة خفيّة حلوة على إحساس مشترك في التّعاسة؛ فانقلبت هذه التّعاسة إلى سعادة، وأيّ سعادة !

وحلّ الحديث محلّ الشّكاة. وحلّت الضّحكات الخافتة محلّ البكاء. وحلّت المداعبة محلّ السّكون.

وكانا، من العمر، إبّان تهبُّ الطّبيعة بدائع الشّباب؛ فكانت جليلة، كلّما خلت إلى نفسها، تتطلّع إلى اكتناز جسمها، ونعومة بشرتها، واستدارة ساعديها، ولولبة فخذيها، وخصب جسمها. وكانت تعجب لقبّتين بضّتين ليّنتين فاض بهما صدرها، ويقع وسط كلّ قبّة برعوم ذو درهم من جنس الشّفاه، فتُقَوِّرُ(44) عليهما يديها وتحاول تقريبهما من بعضهما بعضا أو رفعهما. ولها معهما ألعاب وملاطفات فتشعر شعورا لذيذا تضطرب له ويغشاها دبيب النّمل.

وكان خليفة يعجب لقوّته النّامية وتصلّب عضلاته وتدفّق دم الشّباب فورا عاتيا، في عروقه.

بلغت بهما الصّداقة إلى أن أطلَع كلٌّ منهما صاحبه على ما يشتمل عليه من بدائع، ثمّ قارناها، ثمّ ألفا بعضهما ببعض فتآلفت... إلى أن طغى الوَجْدُ(45) مرّة على الحذر... فغرزت أظفارها في وجهه...

* * *

بلع خليفة ريقه، وتمادى في مرائه(46) مع الدّقّاز.

- أنا عمّ بوبكر ؟

- امّالَه اشكون يا واحد القرآن.

وعدّل سيرَ الجلد(47) الذي يمرّ قطريًا على قميصه يحمل جبيرته(48)، وكرّ عليه.

- من هو اللّي خسّر(49) عرس كلثوم(50) ؟ من هو اللّي يربط(51) بين حمّودة النّجّار وحنيفة ؟ من هو اللّي يبيع القمح اللّي يسرقه ولد الحاج من باباه ؟ من هو اللّي يرهن الحلي ديال حلّومة ؟ ووين تروح نهار الاثنين كيف تهزّ صلّوحة الهجّالة للسيّدة المنّوبية(52)؟

ومدّ فيه لحيته الهزيلة. فظهرت من تحتها رقبته المحلوقة محبّبة كجلدة الدّجاجة.

فتح الأقرع عينيه مبهوتا باكيا كالفأر الذي انحصر أمام قطّ في زاوية لا مهرب منها. فما كان يظنّ الدّقّاز مطّلعا هذا الاطّلاع. وحضرته أعماله، فانحزّ قلبه لا ندامة ولكن حنينا لها وأسفا عليها.

الأرملة صلّوحة ! أين يجد مَثلها(53) رفقا وحنانا ؟

إنّه ليذكر ليلة في آخر الصّيف، عند عودة الخلايعيّة(54)، إذ أرسله سي المختار ليبيت معها على بقيّة أدباش فضلَتْ عن حمولة الكميونة(55).

وكانت صلّوحة الأرملة هذه، معروفة بالشّراسة، والحرص وتبغضه بغضا لا مزيد عليه. على أنّه، لا ينكر جاذبيّة غامضة، ملحّة، تجذبه إليها وتحبّبه في التّقرّب منها.

ترملّت منذ عشر سنين، عن زوج لم تلبث تحته إلاّ عامين؛ فغدا لها مثل الصّلاح والتّقى والكمال الزّوجيّ، وترجو بفارغ صبر إبّان اللّحاق به لاستئناف حياة لم تعمّر لديها إلاّ عمر الوردة.

ولبثت تنتظر ذلك عند أخيها. ورفضت عدّة عروض للزّواج، وفاء للرّاحل العزيز. وكانت تشغل وقتها بالسّيطرة على بيت أخيها، بيدها مفتاح بيت المونة(56)، وتقوم بدور الحماة بالنّسبة لفاطمة، امرأة أخيها، فتذيقها ألوانا من المضايقات وتراقب حركاتها وسكناتها لتشعرها بقلّة رضاها عمّا تفعل. وتبدي إشفاقها على أخيها، مردّدة: "ها الطّيحة(57) المسوّدة يا وخي". وتهيب ببنات أخيها ألاّ يشبهن أمّهنّ. وتضرب المثل بحياتها الزّوجيّة القصيرة وتتنهّد. وكانت تأخذ على أخيها إباحة داره لخليفة الأقرع، وتُنكر هوَسَه(58) مع البنات، وتنهره كلّما تقرّب إليها؛ فكان يجتنبها ويخشاها؛ فلمّا أرسله سي المختار ليؤانسها امتثل، مستثقلا هذه المهمّة، متطلّعا لنتيجتها.

وكان الحرّ، تلك العشيّة، شديدا، والغيم كثيفا، والجوّ ثقيلا محموما، والرّعد يجرجر على بعد كأنّه عجلات ثقيلة بعيدة، وأسحم(59) السّحابُ غربا وبقي مضيئا رماديّا من شرق ينفذ الضّياء بين أرديته المتراكمة. وطيور الخطّاف تسفر(60)، تكاد تلمس وجه الأرض بصدورها البيضاء.

دخل الدّار وسلّم على "ناناتي(61) صلّوحة" فخزرت إليه شزرا، فلم يأبه بها، ونزع ثيابه، وذهب يغتسل ويتبرّد. فلما عاد سألته:

- واينهُ سي المختار ؟

أجابها بأنّه سيبيت معها يؤنسها. وغدا يأتي سي المختار ويوسقون(62) بقيّة الأدباش.

فقامت في وجهه، ورفضت أنسه. وأجبرته على العودة حالاً إلى تونس، لينادي لها أخاها. حاول ملاطفتها، دون جدوى. ثمّ أذعن، وذهب يرتدي ثيابه، فسقطت محفظة نقوده، وانفتحت وخرجت منها صور وأوراق؛ فأسرعت صلّوحة إلى أخذها ونظرت، فوجدت صورة دليلة ابنة أخيها وصورة الحبيب بن الحاج، فضمّت المحفظة إليها وسألته:

- يا غلبتك! آش نيّه ها التّصاور وها الكواغذ ؟

- لا شيء، هذوكم تصاور آش اسمه، اعطاني نطلّع له فيهم. هاتيهم.

- نعطيك ؟! نعطيك عاطيه وضربه خاطيه، هذوما من يدي ليد سي المختار.
- متاع النّاس ناناتي(63)، يعيّشك... لواه ؟
- أمّا ناس ؟ تصويرة بنت خويا يا اللّي ما تحشمش اخرج عليّ. توّه تنادي لي خويا، يا رهدان(64).
- مليح هاني خارج، اعطيني، الاخرّه(65)، الفلوس باش نركب.

رمت إليه بالنّقود، وحشت المحفظة في شونها(66) وشيّعته بقولها:

- اذهب ذَهبه(67)!

تردّد لحظة في عتبة الباب ثمّ توجّه إلى المحطّة.

سمع قعقعة رعد بعيدة، فتخيّله نذير ما ينتظره غدا من شرّ. كان يتوقّع كلّ شيء من الأرملة. السبّ واللّعن والدّعاء والسّخرية وجميع لطائف الشّراسة، حتّى الضّرب. أمّا هذه، فلا. سوف يفتضح أمره، سوف يطّلع سي المختار وأهل الحومة على تصرّفاته. سوف يرون الصّور، ووصولات رهن الحليّ، وأحراز بوبكر الدّقاز، ورسالات غرام هو موزّعها في الحومة على الشبّان والشابّات...

ولولا الصّورتان، لما انتبهت الأرملة الشرّيرة، ولما وقع في هذه الورطة. وهما صورتا محبوبين تحبّبا على بعضهما بعضا، وشاء كلّ منهما أن تكون الخطوة الأولى من الآخر. ثمّ شعرا مع المطرب عبد الوهّاب أن "الهوان وياك معَزّه..." (68) فأرسل كلّ واحد صورته لحبيبه كعربون للتّصالح، فاجتمعت الصّورتان عند الأقرع فاحتفظ بهما ولم يؤدّ الأمانة. لا لشيء سوى أن يستمتع بحرقتهما ويشعر أنّ مصيرهما في يده، إن شاء رحم وإن شاء نقم، لكن ها أنّ الصّورتين تتسبّبان في افتضاح أمره... ندم على هذه المداعبة أيّما ندم، وقال في نفسه: "إنّه يجب فعل الخير حتّى فيما يسمّونه شرّا !"

برق البرق، وأرعد الرّعد. وانفطرت السّماء بعارض(69) من عوارض آخر الصّيف العنيفة؛ فنزل المطر سجْفًا(70). وجرت الشّوارع في لحظة ودْيانا تجرف القشور والأوراق والكواغد، وفوجئ النّاس، فأدخلوا رؤوسهم بين أكتافهم وجرَوا وَثْبًا على المياه. وخلا الشّارع وتضوّعت من الأرض العطشى ومن المغاني والبساتين رائحة التّراب الذي أصابه الغيث.

دخل حانة، قد فرّمنها روّادها، وانهمك صاحبها في إدخال الكراسي وتكويمها، فطلب زجاجة وشواء، ولبث ينظر.

ليس أمامه إلاّ الفرار بنفسه، فما تكون عاقبة أمره إن اطّلع القوم على الصّور والأوراق ؟ فكّر في الرّجوع إلى الدّار لعلّه يجدها قد هدأ هيجانها، أو يجد فرصة لاختلاس المحفظة، وإن تمكّن من ذلك يسهل الأمر، يبدّل الصّور بغيرها ويغالطها أمام النّاس، معتمدا على ما اشتهرت به من بغضها له، أو يفتكّها منها بالقوّة ويهرب.

مرّ من اللّيل جانب، وفرغت الزّجاجة، وأضاعت الأشياء في عقله قيمها، ووجد في نفسه قوّة تهدّ الجبال. خرج فضربه المطر على وجهه، ولفّت المعصرات أسماله، وغاصت رجلاه في الماء والوحل، ودار دمه حارّا نشطا، واتّجه إلى الدّار.

وصل يقطر ماء؛ ففتح الباب. ولم تشعر به من تهاطل المطر وعويل الرّيح وصخب البحر.

دخل يمدّ رجليه مدّ القطّ.

لم يبق في الدّار إلا جرّاية(71) وبساط ونصف خزانة وبعض الماعون، نقلوه من المطبخ إلى ما كان بيت نوم. وارتفع مواء قطّ كان يدخل حجرة ويخرج من أخرى يبحث عن مواليه(72) ويحتجّ عمّا رأى من تغيير.

وجدها لاصقة بجانب الشبّاك، تنظر إلى السّماء الغضبى، إلى السّحب التي بدت داكنة، شهباء كالدّخان تكللها من حين إلى حين ومضة برق تنير أمواجا متراكمة متلاحقة، مقصدرة(73) الأطراف، وتتفرقع فيها زمجرة مدويّة، فتمسك الشبّاك وتسرع شفتاها بتلاوة سورة الإخلاص(74) مقطّعة بطلب اللّطف والسّتر.

أحدث حسّا لتنتبه؛ فالتفتت مذعورة، فزعم أنّ الماء غمر قنطرة وادي مليان(75) فتعطّلت المواصلات.

- ووه ! ريحتك بالشّراب. اخرج عليّ.

تراجع، بينما رفعت رأسها تكلّم نفسها:

- كيفاش نعمل يا ربّي ها اللّيله ؟

أشفق عليها، فتقدّم وتوسّل:

- ما تهبلش، يا ناناتي، يعيّشك.

فعرّشت كالدّجاجة التي تحمي أفراخها وصاحت به:

- ما نيش ناناتك، سبع دقّات على قلبك، يا سُكارجي(76). مشيتش من قدّامي وإلاّ نكسّر رأسك بها الطّاولة.
وأخذت المقلاة من يدها وبهزت(77) فيه.
- يا للاّ هاني خارج عليك، الفيراندة(78) زاده ما نباتش فيها ؟ ها اللّيلة المبروكة !
انسحب، ولبث ساعة في الفيراندة صحبة كلب مبلّل كريه الرّائحة، وأخذت منه النّشوة مأخذها. وجالت فيه أفكار. عجب كيف لم يفزع لها. غداً يفتضح أمره ويُطرد ويفقد كلّ شيء ويذهب، إلى أين يذهب ؟ لا يدري. سوف يخزيه النّاس جميعا.
اقترب منه الكلب ورحّب به ولحس أصابعه، فعجب من هذه الملاطفة، وخطر له أن ليس كلّ البريّة ضدّه. وتمثّلت أمامه الأرملة صلّوحة تهجم عليه بصدرها المفعم الشّهيّ وفوطتها(79) المنفرجة، وعيناها ترميانه بشرر من الكراهية والبغض. لكن الذي يعذّب نفسه ويقطع قلبه حيرة هي رأرأة(80) يدركها نادرا في ملامحها، فتبدو له حبيبة تدعو.
انقطع التّيّار الكهربائيّ. فباتت المدينة في ظلام دامس حالك، وكشّرت من فوقها السّماء، فدخل يتلمّس. وأشعل عود وقيد، وعمل فتيلا بالزّيت، ودخل بها البيت، فألفاها وَجِلة(81)، قد اتّسعت عيناها، وتغيّرت تقاطيع وجهها فأكسبتها فتنة غير مقصودة.
عاد إلى الفيراندة، حذاء الكلب(82) حينا، ثم رجع:
- توّه ماكش عاطيتني السطوش(83)؟
- تمشي من قدّامي والاّ نلفك بكفّ(84)!
- آش ثمّة على أمّك، ينعل والدين بوك، توّه وليّت لي عفريتة سيّدنا اسكندر.
وانتظر القيامة مستعدّاً لخوضها؛ فنظرت إليه، كأنّ الخطاب لغيرها، بل بدا له كأنّها ممنونة إذ تخلّص من صفة الخدم إلى صفة رجل عربيد. تقدّم إلى وسط البيت وتابع:
- أنا ماشي، ماشي. وغدوة باش تطردوني ! أنا نهودها(85) اللّيلة وغدوه نصبح في بلاد أخرى.
- يا عماك وصماك ! واللّه توّه نقول وُوهْ وتفزّع لك الجيران.
- واينهم الجيران اللّي باش يسمعوك في ها اللّيلة ؟ بينك وبينهم جنينتهم وجنينتكم. وآش حاجتك بالجيران ؟ انت خايفة منّي؟ واللّه تراب صبّاطك(86) نكحل بيه... أهيكه السّكّينة حذاك. ها هو صدري. اقتليني كان تحبّ. مسامحه في الدّنيا والآخرة.
وعرّى صدرا معضّلا(87)، أملس، تقاطيعه حسنة متناظرة، قد صهرته(88) الشّمس، واقترب منها.
اشتدّ الغطّ(89) في الحجرة وكأنّها فرغت من الهواء، وجالت عيونه في محاسن جسمها ونعومة لحمها، وبدت له حاجةُ ذلك الجسم إلى التّعريك والمصارعة. اختنقت أنفاسه، ونزّ جسمه عرقا.
- ابعد عليّ ما اخيب عينيك. يعطيك عمًى فيهم.
ارتجّت الدّار جيئة وذهابا، وازداد ارتعاش زجاج الشّبابيك، وقصف الرّعد قصفة صمّاء، انبثّت عقبها رائحة كبريتيّة من صاعقة نزلت، فارتمت، دون أن تشعر، لائذة به، فغشّى شعرُها وجهَه فتنفّسه وملأ قرارة نفسه من رائحته. ثم ابتعدت عنه نادمة عمّا بدا من ضعفها، فتابع:
- نحب نعرف علاش تكرهني ؟ آشنوّه ربحك كيف يطردّوني ونمشي نهمل ؟ وين عندي نمشي ؟ آنا يتيم وغريب. عملْتكم أهلي وناسي ونخدم فيكم باللي نقدر، باش ضرّيتك ؟
فأجابت دون أن تنظر إليه:
- أنا تضرّني ؟! لا يوّصلك.
ثمّ رفعت عينيها، وقالت له كأنّها تطلب منه حجّة مقنعة:
- ها التّصاور وها الجوابات ؟ يا اللّي ما تحشمش!
- آش عندك في ها الحسابات، متاع النّاس للنّاس.
- تصويرة بنت خويا يا غلبة(90)!
- بنت خوك والاّ بنت عمك. ما تحبّهاش تْعرّس. انت قل لي ها الشّوم والشّرادة وآين وَصلُوك ؟ النّاس الكلّ تكرهك. النّاس الكلّ تردّ بالها منّك. النّهار الكلّ وانت لاهية بالخلق وتُحمص(91) وحدك. تبدا النّاس تلعب وتضحك، انت تدخل والسكوت النّبُوت(92)... حدّ ما يعطيك سرّه، خسارتك ! شربة ماء ما يجيبوها لك إلاّ ما يبدو يُنتروا ويشنْتْروا(93).

ترقّب جوابها، لكنّها لبثت صامتة، جامدة. ورأى دمعة تنزل من وجهها المسبوت(94)، فاستمرّ:
- تحبّني نمشي. اقعد فيها وحدك... خزز(95)... ابكي على روحك. أمّا أنا قدامي الدّنيا كلّها.
وخرج، وأطبق الباب. أخذت فراشا ولحقته إلى الفيراندة وقالت له:
- خوذ.
- لواه ؟
- ماكْ بايت في الفيراندة. خوذ باش تفرش.
ورجعت إلى الحجرة وقالت له:
- زيد خوذ الزّربيّة كان تحبّ.
لحقها وبيده الفرش، فوضعه وقال:
- زعمه سخّفتك(96)؟ أنت فيك قلب وتسخف. آش نعمل بفرشك وآش نعمل بزربيتك ؟ أنا ماشي على روحي. ماو هكّه تحبّ. أمّا نزيد نقلّك قبل ما نمشي: واللّه لو كان تعمل مليح مع روحك تنحّي ها الشوّم وتتلّهى(97) بنفسك وتنحّي الغُش(98) اللّي قارنلك عبستك(99) وتزهى. واللّه لا ثمّه واحدة كيفك. الكلّ اللي ترى فيهم ما يجيوْ في ظفرك، عمري ما ريت وحده قاتله نفسها كيفك. واللّه عندك فدلكه ما احلاش منها، بزايد كيف تبدا تعايب في النّاس اللّي يجيوكم، فاطنه على نفسك يا مغبونة ؟! واللّه مرْود(100) كْحُلْ...
فقاطعته، وقد ذلّت عيناها وتزيّتا وابتلّ ريقها:
- كيف عجبتك ما خلّ ربّي ما اعطاني.
- تعجب سيد النّاس، وقدك اشكون كسبه وشفتك المسوّكة من ربّي...
- يا عماك وصماك.
- ... انت غلّه في عزّ وقتها.
أجابت بصوت فارغ:
- هيّا وفيتش والاّ غدوة واللّه واللّه خويا يحطّك في الحبس.
- الحبس وإلاّ جهنّم. مدْ السّطوش لا نفريك(101).
وأخذها من صدرها، حيث خبّأته، فحاولت دفعه، وفتحت فمها لتستغيث، فسدّه بفمه وأسندها وسوّاها على الفراش...
مرّ العارض، وأمسى الرّعد كزئير أسد عجوز، لا يقصد من زئيره إلاّ إشعار النّاس بوجوده. ثمّ يعود إلى أحلامه ناسياً نفسه. وأمسى البحر يزفر زفرات جهوريّة بطيئة كزفرات حطّاب مجهود(102)...
ومن الغد. أصبحت الأرملة صلّوحة تطارد القطّ لتذرّ(103) خليفة ينام... ورمت على رأسها رداءً وخرجت تشري الحليب، لتعدّ له وجبة إفطاره.
(104)[...]

الإحالات:

(1) - نشرت قصة "خليفة الأقرع" للبشير خريّف أوّل مرّة بمجلّة "الفكر" القسم الأوّل منها. السنة 6. العدد 1. في أكتوبر 1960. ص ص 33–48. والقسم الثّاني. السنة 11. العدد 1 .1965 ص 168 وما بعدها. ونزلت أحداث القصّة في أواخر الثّلاثينات وبداية الأربعينات بالمدينة العتيقة تونس العاصمة وإحدى ضواحيها. [الأقرع صفة قافها مثلثة التّنقيط مثلما هو الشأن في النطق بالعاميّة].
- ثمّ نشرت القصّة كاملة ضمن مجموعة المؤلّف: "مشمول الفلّ". الدّار التّونسيّة للنّشر. (بالتعاون مع نادي القصّة). تونس 1971. ص ص 13–46:(= 33 ص).
- ثمّ نشرت ضمن المجموعة نفسها. ط. سراس للنّشر. تونس 2000. ص ص 3–28:(= 26 ص).

(2) - لم نثبت الصّفحات السّتّ الأولى من القصّة (من ط. الدّار التّونسيّة للنّشر) وفيها أبدى الشّابّ خليفة همّه وأساه وحزنه للمنجّم المغربي "بوبكر الدّقّاز" بسبب شعْر بدأ ينبت في رأسه الأمر الذي حرمه من الدّخول إلى البيوت ومقابلة النّساء المحتجبات عن العيون وقضاء عدّة شؤون لهنّ وتقديم خدمات بسيطة للعائلات مقابل طعام أو مال قليل. ومن هنا شرع الشّاب يخاطب الدّقّاز (المنجّم) ويتذكّر أيّامه "السّعيدة" مع النّسوة والفتيات ويصوّر حنينه إليهنّ...
- النّصّ المثبت هنا موجود في مجموعة المؤلّف "مشموم الفلّ". ط. الدّار التّونسيّة للنّشر. ص ص 19–43: (= 25 ص) وفي ط. سراس. ص ص 8–26: (= 19 ص).

(3) - نضح الماء: سكبه.

(4) - النّقرة: الثّقبة. والمقصود هنا: أزاح غطاء فتحة الماجل الذي تخزن فيه مياه الأمطار المتأتيّة من السّطوح.

(5) - فضّ الماءَ: صبّه. الفُضَاض: ما تفرّق عند الكسر. الفَضَضُ من الشيء: ماتفرّق منه. يقال: "أصابه فضض من الماء".

(6) - في النّصّ الأصليّ: الأرفاغ [كذا]. رفُغ العيشُ: رغد. الأرفغ من العيش: الخصب الواسع الطّيّب. الرُّفغُ: كلّ موضع يجتمع فيه الوسخ من البدن. المرافغ: أصول اليدين والفخذين، لا واحد لها من لفظها.

(7) - السلوَم: السلّم.

(8) - ساميجة: Chemisette (دخيل): (هنا) قميص نسائيّ.

(9) - الحصارة: حمّالة الثّديَيْن/ الرّفّاعة.

(10) - تقريطة (عاميّة): منديل نسائيّ تغطّي به المرأة رأسها.

(11) - قشّابيّة: لباس رجاليّ خارجيّ: جلباب من الصّوف مغلق مرتبطة به طربوشة.

(12) - الوعدة: النّذر/ ما يقدّم من ذبيحة موعودة للوليّ تبركا به عندما تتحقّق الأمنية.

(13) - السرّدوك (عاميّة): الديّك.

(14) - ادروك: (لهجة مغربيّة): قل/أخبرني/أجِب [؟].

(15) - الساقوك: الساقط: اللئيم.

(16) - الصوارد: مفردها صوردي: قطعة نقود صغيرة قديما:(هنا): الأموال/النّقود.

(17) - السمّق: السُّماق: شجر تستعمل أوراقه دباغا وبذوره تابلا.

(18) - ياخي ما نضتش ؟: الم أستيقظ ؟

(19) - حاقت به: أحاطت به.

(20) - تهدر: تتكلّم/تقول.

(21) - جرش: حكّ بشرته بقوّة.

(22) - يعطيك عصيدة: دعاء بالخير فيه مودّة ومزاح.

(23) - عشاء الموتى: طعام يقدّمه أهل الميّت للمعزّين والجيران ويكون غالبا كسكسياً باللّحم.

(24) - الشرّاب (هنا) :الخمرة.

(25) - قراية: (هنا): قراءة القرآن في المآتم.

(26) - بابا جاطو: شخصيّة وهميّة . لعلّه أحد الجان من أتباع سليمان. يستدعيه السّحرة والمنجّمون ليحقّق لهم أمرا صعبا.

(27) - ترمي: تُجهض/تسقط جنينها.

(28) - في النّصّ الأصليّ: غصّ [كذا].

(29) - يحوّس: يبحث/يراقب/يحاسب.

(30) - العولة: إعداد الكسكسيّ والمحمّص بالبخار ثمّ التّجفيف بأشعّة شمس أواخر الصّيف وادّخار الطّعام في أواني لفصل الشتّاء وبقيّة السّنة.

(31) - غطّى: أي غطّى الكسكسيّ بالملاحف. وحماه من الغبار والطّيور وغيرها من الحيوانات.

(32) - الروّح: بعض الهواء.

(33) - فوشيكة: شمروخ صغير به عبوّة بها مسحوق وفتيل يشتعل فتتفرقع طلقة بيضاء. يلهو الأطفال بالمفرقعات هذه في الأعياد الدّينيّة وبعض المناسبات.

(34) - السُّحالة: بقايا البرّ والشّعير وغيرهما. (هنا: الكُناسة/الوحل الممزوج ببقايا الأشياء التى تجلبها مياه الأمطار المتدفّقة).

(35) - السّيكران: أو السكّران: نبات معمّر من الفصيلة الباذنجانيّة ينبت في الصّحراء، له أغصان كثيرة تخرج من أصل واحد وأزهاره بنفسجيّة.

(36) - الجالي: البرّيّ.

(37) - الكريمة (دخيل): زبادي متخثّر حلو يباع في الطّرقات.

(38) - الساّفيات (مفردها سافية). سفا: أسرع في المشي أو في الطّيران. سفّت الرّيح التّراب: ذرّته أو حملته. فالرّيح سافية. والرّياح سوافٍ وسافيات.

(39) - طفر: قفز.

(40) - روبة (دخيل) Robe : فستان.

(41) - شكاتها: شكواها.

(42) - هز لي أمّي: ذهب بأمّي/أصبحت يتيمة.

(43) - قوّر. قوّر السّحابُ: تقطّع وتفرّق فرقا مستديرة. قوّر الشّيء: جعل في وسطه خرقا مستديرا. (تقّور هنا) تضع يديها في شكل مقبّب.

(44) - الوجد: المحبّة الشّديدة الممزوجة بالحزن.

(45) - تمارى القوم: تجادلوا. المرية: الجدل. ماراه: ناظره وجادله. مارى فلانا:خالفه وتلوّى عليه.

(46) - السّير: شريط من الجلد طويل رقيق

(47) - الجبيرة: المحفظة.

(48) - خسرّ: أفسد

(49) - خسرّه: أبطله.

(50) - يربط: يتوسّط بين شخصين لتمتين العلاقة بينها.

(51) - ترافق صلّوحة الأرملة إلي مقام السيّدة المنّوبيّة.

- السيّدة المنّوبيّة: عائشة بنت الشيخ عمران بن الحاج سليمان المنّوبي. ولدت سنة 1191م. توفّيت في 19 نوفمبر 1255م. ولدت بضاحية العاصمة منّوبة. ونشأت في عائلة علم وزهد وورع. ظهرت عليها علامات الزّهد والصلاح. رفضت الزّواج. رحلت إلى العاصمة للتّبتّل. وقطنت منزلا بالمركاض حيث المقام الشّهير الآن باسمها. أخذت علوم اليقين عن الشيخ الصّالح الإمام أبي الحسن الشاّذلي وشاع خبر صلاحها في عدّة أقطار. وقد توفّيت في عهد السلطان المستنصر الحفصي وحضر جنازتها خلق كثير ودفنت بروضة القرجاني. عن كتاب: "شهيرات النّساء" لحسن حسني عبد الوهاّب. تونس ط.2. دار المنار. تونس 1966.ص 117. (بتصرف).

(52) - في النّصّ الأصليّ: كمثلها.

(53) - !. غلايعيّة: المصطافون.

(54) - كميونة (دخيل) Camionnette: شاحنة صغيرة.

(55) - بيت المونة: الغرفة التي تخبأ فيها المؤونة.

(56) - طيحة. (من) طاح: سقط. (والمقصود هنا): يا له من اختيار سيّء. يا لها من زيجة فاشلة.

(57) ـ هوس القومُ: وقعوا في اختلاط وفساد.
(58) ـ أسحم (مزيد من) سحم: اسودّ. أسحمت السّماء: صبّت ماءها. (هنا): تراكمت السّحب واسودّت وأنذرت بنزول المطر.
(59) ـ أسفرت: وضحت وانكشفت. (هنا): طلعت.
(60) ـ نانا (دخيل) خفخها: المرأة/السيّدة/الخالة/الأم/الجدّة. (هنا: السيّدة).
(61) ـ وسق السّلعة: شحنها/أرسلها/بعث بها.
(62) ـ ناناتي: سيّدتي.
(63) ـ رهدان: داهية/ يتظاهر بالطّيبة أو بالغباء ليقضي شأنا.
(64) ـ الاخّرة: على الأقلّ.
(65) ـ شونها: حضنها/صدرها.
(66) ـ اذهب ذهبه: اذهب دون رجعة/اغرب عن وجهي لا صحبتك السّلامة.
(67) ـ هنا تضمين مقطع شعريّ غزليّ من أغنية للمطرب المصريّ محمّد عبد الوهّاب.
(68) ـ العارض: مطر غزير في مدّة قصيرة.
(69) ـ السُّجف (مفردها سُجفة): السِّجاف: السّتر. (هنا) مجاز: مطر كالستّائر غزارة في وقت قصير.
(70) ـ جراية (عاميّة): حشية.
(71) ـ مواليه: أهله.
(72) ـ إناء مقصدر: مطليّ بالقصدير. (هنا) لمّاع.
(73) ـ سورة الإخلاص. رقمها 112. مكيّة. قال تعالى فيها: "قلْ هو اللهُ أحدٌ، اللهُ الصمدُ، لم يلدْ، ولم يولدْ، ولم يكن له كفُوًا أحدٌ". استحضرتها المرأة هنا لإزالة الخوف.
(74) ـ وادي مليان: نهر يأتي من الشّمال الغربيّ ويمرّ قرب العاصمة وعليه جسر.
(75) ـ سكارجي: سكّير.
(76) ـ بهزت فيه: همّت بالهجوم عليه.
(77) ـ فيرانده: (دخيل)Veranda : رواق أمام البيت مسقّف.
(78) ـ الفوطة: قطعة قماش عريضة مزركشة أو مخطّطة تلتف/تأتزر/تتلفّع بها المرأة. فتغطّي بها نصفها السّفليّ.
(79) ـ رأأة (مصدر): الرّئيُ: ما يقع عليه النّظر ويُرى منه/حسن المنظر في البهاء والجمال.
(80) ـ الوجل: الخوف والفزع.
(81) ـ حذاء: حذو.
(82) ـ السطوش: حافظة النّقود، وتكون غالبا من الجلد.
(83) ـ نلفّك بكف: أصفعك صفعة.
(84) ـ نهردها: أفسدها/أعيث فيها فسادا/أعربد.
(85) ـ صبّاط: (عاميّة. من أصل إيطالي): حذاء.
(86) ـ صدر معضّل: ذو عضلات قويّة.
(87) ـ في النّصّ الأصليّ: صهر [كذا]: لعلّه صهد.
(88) ـ الغطّ: الحرارة الخانقة.
(89) ـ تصويرة بنت خويا يا غلبة: صورة ابنة أخي. يا للفضيحة.
(90) ـ تحمص: متوتّرة/غاضبة كاتمة غيظها.
(91) ـ السكوت النّبوت: الصّمت التّام والوجوم الكامل.
(92) ـ ينتروا ويشنتروا: يتبرّمون ويتأفّفون بصوت مسموع ويقومون بحركات تدلّ على ذلك.
(93) ـ المسبوت: الشّاحب العابس.
(94) ـ جزرْ من الخزّ (عاميّة): أصابه الصدأ. (هنا مجاز): ابقيّ على حالك.
(95) ـ أخفتك ؟: هل جعلتك ترأفين لحالي ؟
(96) ـ تتلّهى: تعتنين.
(97) ـ الغشّ: الغضب.
(98) ـ ألبسة: السّحنة العابسة.
(99) ـ مرود كحل: العود الذي يوضع في المكحلة. (هنا): لو تزيّنت لأصبحت فاتنة.
(100) ـ ...لا الفريك: ...وإلاّ بقرت بطنك.
(101) ـ مجهود: (اسم مفعول). جهد: بلغ المشقّة. أجهد: وقع في الجهد والمشقّة. المجهود: الوسع والطّاقة. (مجهود هنا):مجهد: متعب تعبا شديدا.
(102) ـ تذره: تتركه.
(103) ـ تواصلت القصّة ثلاث صفحات أخرى متّجهة نحو نهايتها. وفيها واصل خليفة الأقرع شكواه للدقّاز المغربيّ وتوسّله إليه ليعيد إليه بعض قرعه بأحداث دملات في رأسه حتّى يعود إلى سالف عهده. (ص ص43–46 من ط. الدّار التّونسيّة للنّشر). (وص ص 26–28 من ط. دار سراس). ـ قال خليفة الأقرع: "عمّ بوبكر، براس اللّي يعزّ عليك، اعمل لي حتّى دمّالتين والاّ ثلاثه".[وهي آخر جملة في القصّة].

أ

سفيان رجب

الشّـــعراء

بعضها أهديه إلى صديقي صلاح الماجري،
والبعض الآخر إلى أهلي هناك.. وهناك..

أرضنا، حيث التّراب فراغ مشتعل بالأفكار
والأعشاب أضواء زرقاء تخيط بها النّجوم جفون العالمين
ولكنّه الارتطام على أضرحة الأمّهات
وجاذبيّة الحبيبات، ورائحة العنب والتّراب
تصهرنا في هذا الدّبيب
وتعيدنا مثل القيء إلى أصلاب آبائنا
يفكّر الآباء بميلادنا الجديد هكذا:
ـ أنّنا بصقة في وجه العدو
ـ أنّنا رماح مزروعة في عتبات البيت
ـ أنّنا شوك غزير ينمو على الضّفاف
نحن لا نتبرّأ من أفكار الآباء
ولكنّنا محترسون من حبّ جارف أخطر من الانتقام
ومن عزلة يشعلها كرم الأهل حين يفسحوا :" مكان الشّاعر"
نحن، أمكنة متحرّكة
تتسكّع فينا الشّوارع والأنهج
ونساء يلطّخن أوجههن
بحزن شفيف
يحملن فاكهة ونبيذا
يخفّفن رائحة الجوع فوق الرّصيف
وسائحة تتفرّج :
الشرق في جبّة
والمشاميم..
والعربات المحمّلة بالرغيف
ورجال يجرّونها صامتين، والآكسجين .. يدخل .. يخرج..

***

ساعتنا، حيث الحريّة لا تقاس بالنفس المتقطّع
حيث السعادة لا تقطّر
واللّذة أعنف من ناقوس
في وقت، تكون الأيام مسبحة كهرمانيّة نديرها بين أصابعنا في ركن معتم..
وسلسلة تشدّنا إلى وتد الواجب
تغلي دماؤنا على كلام هادئ
وتندلع أشجان في بساتيننا الخرافيّة البيضاء
لم نر مرّة في وجوه موتانا
لم نهشّم كراسي وحدتنا وهياكلنا العظميّة الباردة :
- لأجل أيّ عصر يعبئ الأحباب أيّامنا بالمواعيد
ونسهر فوق السّطوح نثبّت على القمر النّائم عقارب تدور باحتمالات خطاهم
... ويأخذنا البكاء، ولا يصلون.
توصينا الأمّهات :
أنّ ما يعلق في أيامنا الرثّة من غبار وخرافات
شهاداتنا على التّاريخ، وما نفكّر فيه من خيانات للأسلاف
مضيعة للوقت ، وسهر زائد.
ويدقّ الخلفاء الأبواب، يطالبون بحقوقهم في الوصايا والتمائم
يشاركوننا الهذر : من جاء...؟ من ذهب...؟
وندور حول متاهة :" زمان الشاعر"
نحن، أزمنة متهافتة
تتلاطم ساعاتها في تدفّق إحساسنا والدّماء
تتذكّر فينا المتاحف تاريخها
والتماثيل ... والأسماء
والشجر المتهدّل فوق قراميدها
إذ يلاطفه قمر أو هبوب
واللّقالق يفتنها الحج
نحو جزائر غارقة في الغروب

***

قصيدنا، حيث الكلام صليل دم يتقاطر من يد خلاّقة
ورائحة بنفسجيّة تتثاءب مثل الدّخان
وشجر مقطوع، وانعتاق من الإنعتاق
يا ... كيف نصف أزهارنا في حضرتهم المعفّنة بالأميّة... وبالأسئلة المصابة بالحول والنّعاس :
" ما الفائدة من شعر يفجّر أشجاننا؟
ما الفائدة، والماء يسري تحت سيقاننا؟
ما الفائدة...؟"

حين تشرق ابتسامة المعشوق
تكون القصيدة سيقان بجعات في ساقية يغطّيها الزنبق
حين تسقط بغداد
تكون القصيدة شفرات حلاقة مغطّسة في الكحول
حين نموت ... - من يصف ارتباك الأشياء؟ -
حيث يطوف النّاس حول ذكريات بائسة يسمّونها " قصيدة الشاعر".
نحن الكلمات تسيل على طرف اللّسان
ونطلي بالمعاني جدار المجاز
فنكون رجاء الحبيبة في حضرة العاشق :
" لن أعود إلى البيت
خذني إلى آخر الصحراء
نظل نسير ...نسير ...
وإن غابت الشمس
نضرب في الليل خيمتنا
نتعانق تحت فتيلة زيت
وننقع خبزتنا في الماء"
...
ونكون بكاء الغريبة :
"أتعبني الوقت...
والدمع.. والصابون..
والقفص الذهبي
ولا طفلة تملأ البيت بالدّلال والشغب
لا يداه تربّت
لا صوته .. لا جنونه ..
يا صورا...
يا سلالم...
يا غرفا تتأوّه من تعبي "
...
ونكون حكاية إمرأة ظلمتها الحياة :
" تركتني أمي وطارت إلى رجل كافر
هكذا تتهامس حولي الرفيقات
فتحت عيوني على رجل ما أنجبني
أستغيث به في ليالي الشتاء:
يا أبتي !
فيعاقبني
ويشد بقبضته رقبتي

عاهره
وكذلك أمّك، والأخريات!
وفي ليلة إنتشيت
كانت العين ساهره
والفكر مسافر
سأكون ...أنا عاهره
وحبيبي كافر"
...
ونكون صراخ الفتى خلف أطياف ليلى:
"ردّي إليّ كمنجتي
حتى أكسّر شوكة
هذا النبّاح
ردي إليّ كمنجتي
فتفوح زهرة مهجتي
وتفيق أجراس الصباح
ردي إليّ كمنجتي
ردي إليّ..."
* يظلّ يهذي باسمها حتّى يموت
وتذبل الأزهار والتوت
وليلى نائمه
خلف الحدائق، والمياه تسيل
تنقر خدّها والتفّاح *
...
ونكون أناشيد أندلسيّة
تضيء ليالي قريتنا المنسيّة نعود إلى طفلنا المتشرّد
في المدن المتوحشة
نتلمّس ضوء أنامله
ونحسّ بأرواحنا تتمرّغ
في سحب الوحشة
رغم هذي البيوت
وهذي الشوارع والأنهج
والنساء اللّواتي أصابعهن مناديل
والمباهج ... والوطن الجميل
فنصرخ: آآآي!
ونترك أجسادنا تتدلّى كسونيتات ممزّقة هكذا:
"ما أغربنا!"

هجر الأصحاب
وظلت نوافذنا الزرقاء مواربه
تتعانق في صمت وشجيرات اللّوز
وحبيبتنا الغجريّة هاربه
كغزالة شعر في صحراء الرّمز
فتأجج أشجاننا ... وتعذّبنا
"ما أغربنا!"
ليس في بيتنا جدّة
تفتح اللّيل بالحكي والأغنيات
ننام على ركبتيها إذا طال السهر
ونحسّ بلمستها الحانيه
إذ تدغدغ أعناقنا بأناملها كمياه تبلل أوراق الشجر
وصباحا نهبّ نحيّيها ... فتعاتبنا.
"ما أغربنا!"
المساء الحزين
وأوراق الحنين تغطّي الرّصيف
وشمس شاحبه
فوق أعمدة الكهربا
وسلال فارغة من تفاحهنّ
على أكتاف فتى يتمنى
صور نمليها ... وتشطبنا
"ما أغربنا!"
...
ونكون قصائدنا
فيمرّ علينا قارئ
بفواتير ماء وضوء زائده
والجريدة في جيبه
وهو يسأل: ما الفائده...؟
***
نحن المقطوعين عن أرضنا وزماننا وقصيدنا
حيث لا قديس يلعن، ولا غاو يتبع
لماذا تنتحل أصواتنا كلّ هذه الصرخات
وترتجف قصباتنا الرئويّة في لفّة الزّمهرير
تتقاطر منها الكلمات ممزوجة بالدّم والقيح
فلم تكن غير وصف مريض لجراثيم حمراء
تنمو بين جراح الأرض.

محمد علي القارصي

ريـــــما

لك ما تشائين
يسرع النّادل بحاجة ريما
يطوّع البسمة الشاردة
لتفرح ريما
ويهنأ لها فطور الصّباح :
قهوة
عصير
بيضٌ
ومربّى
تحلّ على نغمٍ هادئٍ
تتلمّس ريما جسد النّهار
المتمدّد على شاطئ المدينة
تحاول إيقاظه
من سهو ليلته
شعاع يروح من عين
ريما
يجرّد النهار
من حلمه
نهار النّهار
تتدفّق شرايين ريما
نحو المدينة
تشرئبّ الأسواق
لرؤية ريما
قطارِ الحياة

الحبيب الهمّامي

ثمـــار البحـــر

ثلاث صبايا والبحر

ثلاث صبايا
بالغات الحسن
على شاطئ البحر يجمعن
ما يبهج العين من صدف
صاحت الأولى
هذه صدفة
أثمرت دهشتي
فهي في إبداع الله مختلفة
بعدها
صاحت الثانية
قد عثرت على صدفة غاليه
شكلها شكل قلب
لإمرأة في الهوى فانية
ومضت لحظات
يعزفها موج البحر
في ذمّة الريح العابثة
فجأة
صاحت الثالثة
آه، يا إلاهي ماذا أرى
صدفة مغلقة
فتحتها
بانت لؤلؤة
بأتمّ الضوء مؤتلقة.

معجزة أخرى

وغمست يدي في الماء
وأمسكتها نجمة البحر
لحظة أغلقت كفّي عليها
سمعت الروح تئن
وقلبي يهتف آه
ألقيت النجمة في الماء مرتعشا
ونظرت إلى كفّي
فإذا هو مكتوب فيها اسم الله

مراوغة الموج

أتمدّد فوق الشاطئ منبهرا
أكتب اسمي فوق الرّمل
لي حرفان من البحر الحاء والباء
تسعى الأمواج إلى محو اسمي
فإذا هو يطفو على الماء

ثمرة البحر

لا أدري من أوحى لي
غطست
وفتّحت عينيّ في الماء
فأومض ضوء
فتصوّرت الشمس في هذا الفجر
قد أشرقت
من قاع البحر
تحدث معجزة مثل هذي

في أبدع الأحيان
والتقطت النّور المتوهّج
أغلقت كفّي عليه
وأسرعت نحو الشاطئ
آه
طفل ألقى القبض على ضوء غامض
فاتن الألوان
حين فتّحت كفّي رأيت بها
خاتم السلطان

عروس البحر

أوحى لي جنوني بأهوائه
فركبت البحر
أبحرت في مركبي
وظللت أجوب الماء
وأتلو له تعبي
حتّى بان فوق السطح كتاب
من كتبي
في البعيد الأزرق
والليل هلّ
تغطيت بالأفق المنقوش نجوما ونمت
فأيقظتني عروس البحر
وقد ركبت مركبي
كانت أنثى قصوى
مثلما صوّروها في الأدب
كان بين ذراعيها طفل شبهي
حين شاهدني
طار نحوي وصاح : أبي
يا أبي

أنوار المولى

هذه الليلة
جئت مزدحما
فثمار البحر، والخمر في السلّة
مع أشواقي، جعلتني ضنيلا
في تلك البدلة
في طريقي إليكم صادفني سائل
فوهبت له الثمرات
وعالجته بالخمر
وأهديته بدلتي
وحذائي
وقد جئت مجلسكم
عاريا
حافيا
خاليا
إلا من أنوار المولى

ناجي بن جنّات

السّير على حافّة الإحتمال

فَقَدَ طير مرّة صوته
فَمَا عاد الغصن
يحتفي بالبوح
ويحتمل الغناء..
آه من الطير
إذاافتقد الربيع
وآه من الشعر
إذا إنغلق الكلام
وآه من العمر حين يُولّي
ولا يترك حتى السلام..
يكبر زمن الرّحيل
يعظم أرق السؤال
يصبح الوجد احتمالا
يرسم أفقا بلا نداء..
فمن للطير
إذا استوحش الغصن
وأضحت حكايته عشقا
بلا انتشاء ..
ومن للغصن
إذا استبعد الورد
من مدائنه الرّحيق
بلا حياء..
ومن للربيع
إذا استحكمت الأنواء
وصارت هدأة الأيّام
نشيد الشتاء

ومن للعمر
إذا طاف به الموت العظيم
وهل ينفع حينها العدم
مشية الكبرياء..
ومن للعشق
إذا انحسر القمر وحيدا
غريبا ..
بلا ضياء..
ومن للروح
إذا اكتمل الوجود
واستوى الغافلون
بلا رداء ..
فآه من الصبر حين لا يكفي
بلسما للشفاء..
وآه من العمر حين يُولّي
ويستوي الأموات والأحياء..
آه من الألم الدفين
حين يزهر وجعا
كآخر الأشياء..
وآه من الشوق
حين يعانق وجه النهايات
ويذكر حينها
محنة الدهر
وصبر الأنبياء..
كم مرّة ينبغي للطير أن يعلم
كم عاندت تلك الأماني

وخلّفت في الحالمين
حنين اللقاء؟
كم ينبغي للغصن أن يدرك
أنّ العبير شأن الهوى
يراود العشّاق
أنّى يشاء..
يا لهذا الطير
ينشد صوته
يذكر فنه
لم تتعوّد الأشجار منه
كلّ هذا الصمت
لم تغادر الشمس ظلّه
لم تهجر الأقدار نبضه
حتّى وإن غرّد في العراء..
يا لهذا الطير
يسكنه الجوى
يطلّ حزينا
من ربقة الغصن
يظلّ وحيدا
يراوح المحن
فما أصعب على الغاب صمته
ما أعظم على الكون سرّه
ما أعذب في الروح دفئه
ما أعمق في القلب صدقه

وما أطول الليلة الليلاء..
يا لهذا الطير
ما عاد يعرف
من أين يبدأ الحلم
ما عاد يذكر
فرحة الزمن
ما عاد ينثر
نشوة العطر
تساوت لديه التفاصيل
فراح يهادن الليل
يمارس الصبر
طقوسا للغناء..
يا لهذا الطير
يمتطي الآن شكل الخلاص
يرحل في الإحتراق
ما أعظم صبره
فما زال على العهد نبيّاً
يفتح نافذة الغجر
ويحدّق في المساء..
ما أعظم مجده
فمازال على قيد الهوى
يؤثث الغصن بالبوح
رغم صوته الضائع
يشرق فرحا
رغم إعتلال الطريق
وهكذا كان...

عادل الجريدي

طريق الصحراء نجمة الماء

-1-

أيّ نهار فاضح
أطرد الشهداء
في منتصف الكلام
وأطرد النخل من دمي
لأضل طريق العودة
فالصحراء شاسعة
وانطفاء الصدى
صوت بلا سحب
سأطرق باب الرمل
حد الفلق
أسأل الصحراء
عن السيف والشعر
عن القرطاس والقلم
عن جدي
حادي العيس
في ترحاله أجلي
عن عاشق تأبط وجدا
فجن من فرط العشق
عن دروب الفجر
طريق العابرين لأندلس
وعن النخلة المرضعة
أم الأنبياء جميعا
بوابة الملحمة

-2-

وتد في معيار الوقت
والفلك شاهدة
تأتي حوافر شتى
وتمضي على ندم
وتد في الصحف الأولى
خارطة الأرض
المتكئة على شغفي
تبصر
إن خفضت لها جناح البصر
وإن استدرت
يصيبها الضرر
شمال الأرض صحفي
جنوب الأرض صحفي
شرق الأرض
غرب الأرض
تاريخ الأرض
أوراق الجسد
فانثري يا ريح ملامح وجهي
لقاحا للذاكرة
مسالك المدد

-3-

ذاك زمان
وهذا...
منذور للجدب
يدب في حلقي
الظامئ للصد
فأتقاطر على أرق
ثوبا لأعراس لم تأت
كأني أستدل على الماء
بخرافة عدت
قربانا للصنم
أو حجرا يراقب عربي
ويتلذذ بحرائق أدمعي
وعلى حافة الوادي الكبير
يغمغم باللحن
جادك الغيث إذا ...
يا زمان الوصل
فينهزم دم قرطبي من جسدي
يسحبني إلى نفسي
يطردني القميص
الملطخ باسمي
هل أنا الذئب يا أبتي
أم همو من تكحلوا بالرمد
قميصي دليل القوافل إلى النبع
براءة من شمس تعددت مداخلها
للحمراء فانتابها العجب
براءة من سفن هنا احترقت
براءة من زخرف رق للوتر

-4-

وحيدا، أغسل النشيد
من الشبهات
وأغسل لغتي
من لكنه العجم
أحرسها...
من سيوف الزينة
في حدائق الصمت
وأصوغ النداء
باقة مرجان
لأعراس الغرقى
إنهم أهلي وعصاي
ضوء في الثنايا
إن خبت مشكاتي
أهيئ السماء لنجمهم
شلال ماء
يهدهد عشب الروح
كلما اشتد عواني
لست بالذئب يا أبتي
إنها ولولة ريح
شرقت بآهاتي

-5-

تاهت الأرض وتهت
من يرشدني
على سر قديم
كتاب البدء
مفتاح أسبابي
من يخطفني
من جرح يقاتل عشقه
وسراب يباعد بين أنفاسي
من يفتح سياج الوقت
لأطل على بهرة أصدافي
الشوارع في تشابهها

لا تفضي إلى البحر
الشوارع أتلفت رايتها
الشوارع سوق لبيع الجند
تاهت الأرض وتهت
في رماد ونيف

-6-

الأرض متسع للفرار
شط لاختفاء العاصفة
والدمع المكور
في موكب الدهشة
جوع يقتات من ثدي القحط
إدمان ريح على تعاطي الإفك
تعبت من صراع الشفتين
على قبلة واهمة
تعبت من إحصاء القتلى
تعبت من العد
من مناديل أمي
حمام يحط على الرمل
تعبت
من التعازي الوثيرة
أناقة المكر
تعبت من توديع النفط
هبة خالصة
لوجه زائر فض.
تعبت من سلام
يرشح بالموت
تعبت
تعبت
تعبت
تعبنا يا أبتي
وتعب مني الجمل

-7-

أحتاج قمرا يحرس حزني
في قرطبة،
جنين وبابل
أحتاج ذاكرة النوافذ
المطلة على الجنوب
أحتاج تورط الشهوات
في قش المستحيل
أحتاج شعرا
يوزعني في مدائن القحط
ماءا للرؤى المربكة
أحتاج خيطا من جسدي
سهما يرتق ثوب البلاد
نجمة واحدة
أحتاج زهرة سافرة
تغتال المراثي
وتسكب في كأس الروح
خمرة الآتي
أحتاج كل حروف النفي
أحتاج
أحتاج
أحتاج
....
....
أنا لا أحتاج شيئا
سوى ميلاد ذاتي
وتفجير الكلمات

الــدّوّامة

حسن نصر

المنظر:

(قاعة فسيحة، نافذة مفتوحة على السماء، طاولة وكرسي،خزانة منصوبة وتلفزيون وأريكة قفص يتدلى بحبل بداخله كناري سيف معلق وحامل خشبي فوقه لوحة زيتيّة تمثّل وجها بشعا قبالتها مرآة كبيرة تعكس الوجه البشع.)

أيّــوب:

يظهر السيد أيوب يدندن بأغنية غير واضحة وهو يحاول أن يلبس بقيّة ثيابه ربّما استعدادا للخروج. يقع نظره على الجريدة فوق الطّاولة يقرأ العنوان وهو يدندن ويغنّي :" العالم يشتعل احتجاجا على المذابح الجديدة" ثمّ يتّجه إلى المرآة، يقف أمام المرآة، فيتجمّد في مكانه، يصاب بالدهشة:

ما هذا، ما الذي أرى؟!
ماذا يحدث هنا، ماهذا الوجه؟!
من أين خرج، وكيف ظهر؟!
أيّ وجه هذا، هل هذا هو وجهي؟!
أيّ كارثة نزلت، هل أنا في يقضة أم منام؟!
أين هو وجهي؟!
هذا الوجه ليس لي، لا يمكن أن يكون لي،
وجه غريب لا أعرفه، ولا أحبّ أن أراه،
إنّه لا يشبهني،
لم التق به من قبل، ولم أره مرّة في حياتي
(يتراجع إلى الوراء، يأخذ يدور حول نفسه، ثم يعود يقلّب وجهه في المرآة)
أيّ وجه هذا؟!

وجه تقول منحوت من حجارة أو خشب أو بلاستْيك لست أدري،
هنا عين بلهاء جاحظة تكاد تسقط في الهاوية،
هنا عين ضيّقة ماكرة غائرة في الأعماق،
والجبهة: نصفها فائض كالعجينة، نصفها الآخر تقول نزلت به قنبلة فدمّرته،
وهذا الأنف إنّه يمتدّ متغطرسا كمدفع دبّابة
عظام صخريّة وفم يقذف اللّهب والحمم.
(يأخذ يتنقّل بين أثاث القاعة والمرآة)
من أين لي بهذا الوجه؟!
هل يمكن أن أتبدّل كلّ هذا التبدّل بين نوم ويقظة؟!
(وهو يبحث هنا وهناك)
أين أكون تركت وجهي ؟؟!
وفي أيّ مكان أضعته؟!
هل تركته في الفراش فوق الوسادة، أو تحت الغطاء بين طيّات الملاحف،
أم انتزعته مع المعطف وعلّقته في المعلاق، أم نسيته في السّوق، أم على الأريكة أمام التلفزيون،
أو يكون اختفى في نشرة الأخبار وعناوين الجرائد، من مثل:

" العالم يشتعل احتجاجا على المذابح الجديدة" كل هذه المذابح، هذه مجتمعة لا تساوي شيئا ، أمام هذه المذبحة التي ترتكب هنا.

أكبر مذبحة هي هذه المذبحة التي يتعرض لها وجهي

إنّها أبشع من كلّ ما يحدث

ماذا بقي لي إذ فقدت وجهي؟!
لعلّ الموت يكون أهون،

لأنّ الموت موت، أمّا الحياة بوجه مشوّه فهي أقسى من الموت :

(وهو يذهب ويجيء)

لعلّني تركته في مكان عملي بمقرّ البلديّة،

بين دفاتر الحالة المدنيّة،

لعلّه اختلط بالسّجلات والملفات ومستندات وقائع

الحالة المدنيّة والأوراق الأخرى

أو لعلّها كلمة هي التي أخذته

نعم، ربّما تكون كلمة، كلمة واحدة تفعل أحيانا

أكثر مما تفعله الزلازل والفياضانات...

أوربّما يكون رقما من الأرقام هو الذي استولى على وجهي، هذه الأرقام التي نضعها للوقائع والحوادث والحروب الكبرى وتدخل في سجلّ التاريخ.

أو لعلّها الساعة وعقارب الساعة هي التي أخذت وجهي.

لعلّ قلما من الأقلام أو ختما من الأختام أو توقيعا أخذه في غفلة منّي.

لعلّ بابا أو شباكا، خزانة أو طاولة، قفلا أو مفتاحا أو كرسيّا استولى على وجهي.

(يجلس على الكرسي يفكّر)

إذا كان الأمر كذلك، فهذه ممازحة ثقيلة، إنّها مؤامرة دنيئة.

ترى من يكون دبّرها وخطّط لها ونفّذها ؟!

لا يمكن أن يكون إلاّ هو

هوّ ولا أحد غيره

هذه إحدى مكائده

إنّه الوحيد القادر على تخطيط مثل هذه المكائد، وماذا عنده من عمل يقوم به غير صنع المكائد!

(ينهض عن الكرسي واقفا)

هو، هو،هو...

هو ولا أحد غيره

هو المتسبب في كلّ ما حدث وما يحدث

هو المخطّط والمدبّر والمنفّذ، يمدّ أصابعه الأخطبوطيّة إلى جميع الأمكنة وعبر الأزمنة، المفرط في أنانيته، والمتباهي بإنجازاته التي لم تتعد حدود العتبة.

إنه انسداد الأفق والهوان، المسكون بالوحشة، والفساد المستشري الذي لا حدّ له، المدّعي بما لا يملك، منذ أن كان

وكانت الخطيئة الأولى، واللّعنات تتبعه

لأنّ الذي بنى القصر، بناه على أسس من ملح،

وسيبقى القصر مهدّدا بالسّقوط في أيّة لحظة متى جرى الماء على الملح.

لا نراه إلاّ من بعيد، لأنه محاط بالسريّة المطلقة والغموض، المتخشّب الأخرس حتى الحجارة البكماء تستنكره.

إنّه، هو، هـــ...هـــ...و ...

(يدخل في حالة من الإضطراب ويفقد صوابه فيضلّ يتمتم بكلام غير مفهوم ويرسل أصواتا غير واضحة)

بـ ...قـ ...قـ ...ر...فـ...و...ل...فو...ل...و...حلـ ...فاء.و...نوا...ر...دف...لة...ص...صبا...ر...جمـ.... جمجمة... و...أفعى ...ذات ...أجـ ...أجرا...س...رأس...هرّ...فك...ضبع ...مقلـ...ـع ...ر...خام...رعـ...راع... دائـ...رة...ريا...ح...

(يعثر، يسقط، ينهض، يعثر مرة أخرى، يسقط، ينهض مرّة أخرى، يعثر فيسقط ثم ينهض من جديد)

هو، هو، هو، ...

هو ولا أحد غيره

دائما وأبدا ورائي، يتبع خطواتي، يراقب حركاتي وسكناتي، ويحصي عليّ حتى أنفاسي

يريد أن يعرف عنّي كلّ شيء، الناس الذين التقي بهم، الأماكن التي أذهب إليها، ويعرف ما يجول في خيالي، وما تقول لي نفسي ، وفي أي شيء أنا أفكّر يتحايل ليتسلّل إلى الداخل شيء يبعث على الخجل والعار، شيء يجعلني أكره نفسي وأكره حياتي.

(يتّجه إلى الخزانة، يفتح بابها، يقابله نفس الوجه في مرآة الخزانة).

دائما هذا الوجه، يتبعني، يطلع من كلّ مكان، من الخزانة، من شقوق الجدار، من تحت الأرض، إذا استمرّ هذا الحال، لن أحقق أيّ تقدّم في أيّ مجال، إنّه يعطّل كلّ أعمالي ويدمّر حياتي، أصبح العيش معه مستحيلاً، إمّا هلاكه وإمّا هلاكي.

(يشتدّ به الضيق والحرج إلى حدّ يفقد معه القدرة على الكلام، يظلّ يرسل إشارات وحركات بجسده، بيديه بملامح وجهه بعينيه ...فيقلّد المرآة ويقلّد الكرسي والطاولة والتلفزيون والوجه البشع... ثم يدخل في صراع مع نفسه، يحاول أن يتخلّص من وجهه البشع، يريد أن ينزعه كما ينزع الثوب أن يخلعه يتخلّص منه مرّة واحدة، يظلّ يدور حول نفسه في تلوّن وتثن والتواء ورقص يريد أن يخرج من وجهه كما يخرج الثعبان من جلده)

هذا الوجه لا أحبّ أن أراه، إنني أمقته، أريد

وجهي الحقيقي، أريد أن أعيش وأن أحبّ

. من حقي أن أحبّ كما يحب كلّ الناس

هذا الوجه يحرمني طعم الحبّ

من حقّي أن أفرح وابتسم للحياة وانعم بالحريّة والحبّ لكن كيف ؟! وهذا الوجه يتبعني ويعكر مزاجي،

يبدّل لون الأشياء في نظري فأرى الدنيا أمامي . سوداء.

إنه يبعث على الكراهية والمقت

من سيقبل أن يعيش مع وجه كهذا؟!

مسكينة سلمى، حبيبتي سلمى أين أنت يا سلمى؟!

كيف يمكن لي أن أراك، بأي وجه سألقاك؟!

وأنت كما أنت

ماذا أقول ؟! لعل أبا القاسم الشابي قصدك حين تغنّى :

خطوات سكرانة بالأناشيد * وصوت كرجع ناي بعيد
وقوام يكاد ينطق بالألحان * في كلّ وقفة وقعود
أنت دنيا من الأناشيد والأحلام * والسّحر والخيال المديد
أنت فوق الخيال والشعر والفنّ * وفوق النهي وفوق الحدود
أنقذيني من الأسى فلقد أمسيت * لا أستطيع حمل وجودي
حيرة ما لها ختام وهول * شائع في سكونها الممدود

سلمى، سلمى، أين أنت يا سلمى؟!

أعرف أنّك لن تجيبني

بأيّ وجه سأقابلك ؟!

(ملتفتا فجأة)

بأيّ وجه سأقابلها؟!

وهو يشير إلى وجهه

لو تراني، لو ترى وجهي، لست أدري كيف ستكون ردّة فعلها، أتوقع منها كلّ شيء وفي كلّ الأحوال سيكون كل شيء مقبولا منها: تفرّ هاربة، تفقد القدرة على الاستجابة، تسقط مغشيا عليها أو تشق ثيابها وتخرج على الناس حمراء عارية... كلّ شيء، وأيّ شيء مقبول منها.

بهذا الوجه، لا أنا قادر على الحبّ ولا من يراني قادر أن يحبّني، إنّه الضياع والمقت الذي لا حدّ له.

(ينهار فوق الأريكة، يفتح التلفزيون، المذيعة تلقي نشرة الأخبار، يغلق التلفزيون وينهض)

أخبار، أخبار... ألم يسمعوا بما حدث لي، ألم تصلهم الأخبار؟!

من يذيع النبّأ ويكشف ما جرى، وما وقع لوجهي، أم ذلك أمر لا يعنيهم؟!

هم دائما يخبرون عن الأحداث البعيدة، أمّا الأحداث القريبة منهم فلا يذيعونها ويتستّرون عنها حتى لا يسمع بها أحد، لصالح من يفعلون ذلك؟!

إذا كنت اليوم لا أعنيهم فماذا يصنعون غدا إذا حلّت الكارثة بديارهم وحطّت بعد ذلك على رؤوسهم؟!

ماذا يفعلون عندما تبدأ العدوى عدوى تبدّل الوجوه تتسلّل إلى كلّ مكان وتنتشر إلى أن تتمكّن من كلّ الوجوه أين يتستّرون عند ذلك وفي أيّ مكان يختفون وماذا يصنعون؟!

(يتبسّم ضاحكا، ثم يدخل في نوبة من الضّحك العنيف)

تصوّر، مدينة بأكملها مدينة عامرة بمبانيها وطرقاتها وساحاتها ومنشآتها، سكّانها كلهم ، وجوههم كوجهي، والناس يقابل بعضهم بعضا صباحا مساء بهذه الوجوه ويحيّي بعضهم بعضا : صباح الخير، مساء الخير، أهلا وسهلا.. بمثل هذه الوجوه، وينجبون بعد ذلك أبناء بهذه الوجوه، من سيطيق هذه الحياة، وكيف سيتحمّل الناس العيش في مدينة بهذه الوجوه؟!.

(يدخل إلى المرآة ويخرج)

كيف سأعيش بعد اليوم، كيف أتذوّق طعم العيش، وهذا الوجه يلازمني حيثما كنت ويتبعني أينما ذهبت كيف أنزعه عنّي فأنا لا أعرفه، هذا الوجه الذي ليس وجهي كيف أخلعه، كيف أهرب منه، لا أحبّ صورته، ولا أريد أن أراه أو يبقى معي، لا أطيق منظره، هذا الوجه من يكون يا ترى؟! وما الذي يريده مني؟!

أريد وجهي الحقيقي، أين هو وجهي؟!

أين أنا، ومن أنا؟!

وهل أنا هو أنا؟!

(متجها إلى الأثاث يخاطب قطع الأثاث)

أنتم ، أنتم، أنتم ولا أحد غير كم، أنتم الذين سرقتم وجهي أنتم أخذتموه في غفلة منّي وأنا غالبا ما أكون غافلا عنكم وعن أعمالكم وخفاياكم ودسائسكم.

إنني أقرأ نظرات المكر والخديعة في أعينكم وأقرأ ما تخفيه صدوركم وما توسوس به شياطينكم أعرف حيلكم حين تأتون ضاحكين متستّرين تعرفون مواطن ضعفي ولحظات استسلامي ومدى بذلي وسخائي فتحايلتم عليّ إلى أن توصلّتم إلى سرقتي، وأخذتم وجهي.

(يغرق في نوبة جديدة من الضّحك إلى أن يسقط أرضا)

ومع ذلك ومع كلّ ما فعلتم سأقابل إساءتكم لي بالضّحك، وهو آخر ما تبقّى لي من عمل، الضّحك هو ما تبقّى لي وما ورثته عن جدودي.

كلّ منّا وحظّه في هذه الحياة

هنالك من يرث عن جدوده المال والمجدوهنالك من يرث الرفعة والعزّ وآخرون يرثون المرض والفقر وبعضهم يرث الغباوة والعته

كل واحد وحظّه في هذه الحياة

أمّا حظّي أنا فقد ورثت عن جدودي الضّحك نعم ورثت الضّحك يقولون عن جدّي ،أنّه كلما حلّت به حادثة ازداد ضحكه إلى أن تزاحمت عليه الحوادث فأصيب ذات يوم بالسكتة الضحكيّة وانتهى أمره.

لكن المسألة، ماذا سيرث عنّي أبنائي من بعدي هذه هي المسألة.

هل سيرثون هذا المجد :

(مشيرا إلى وجهه البشع)

مساكين أنتم يا أبنائي أيّ ميراث ثقيل ستحملون وزره؟!

أيّ بشاعة؟!

كان الله في عونكم، ماذا عليّ أن أفعل من أجلكم؟!

(تقابله اللوحة بوجهها البشع، فيعرض عنها. يتوقّف، يسود الصّمت ثم نراه يسترق النّظر إليها ويلتفت نحوها يتأملها من بعيد، فجأة يقبل نحوها)

إيه، إيه..أنت أيّها الوجـ... يا سيـ ...يا وجهي البشـ...تعال يا صاحبي، تعال نجلس معا، نتحدّث فيما بيننا ، إلى متى نبقى هكذا، تهرب مني وأهرب منك تعال نجلس في مقهى نشرب عصيرا أو قهوة نتحدث في هدوء ولو مرّة واحدة تحدثني ما بنفسك وأحدّثك ما بنفسي نفكّ حبّ هذه الرمانة حبّة حبّة تعرفني واعرفك من قريب ونضع حداً لهذا الخلاف المستمرّ بيننا.

(يتوقّف صامتا وهو يهزّ برأسه)

تقول : لكن ما حيلتنا، ونحن محكوم علينا بالبشاعة، لا أنا ولا أنت السبّب في كلّ ما حدث ويحدث، نحن لم نختر بشاعتنا بمحض إرادتنا كلّ الذي حدث أنّ فرص الوسامة والجمال أخطأتنا فوقعنا فريسة القبح والدّمامة، فتحنا عيوننا فوجدنا أنفسنا مسجونين داخل بشاعتنا، وفي كلّ مرّة حاولنا أن نطلب الخلاص ازددنا تورّطا فالبشاعة دائما تقود إلى المزيد من البشاعة.

أقول : هناك في أعماق البشاعة شيء من الوسامة والنّبل مهما يكن الأمر، المهم هو ما نحمله في داخلنا.

(يسمع صوت الكناري يرفرف داخل القفص يتّجه إليه)

أنت أيها الكناري ما الذي جاء بك إلى هنا، أراك ترفرف بجناحيك تريد أن تطير خارج قضبان قفصك اعذرك تماما يا صديقي، أعرف ليس هذا هو مكانك.

تريد أن تنطلق حرّاً إلى مرافئ الفجر، تعيش عبر الحقول والغابات والمراعي تختار أنثاك بنفسك وتبني هنالك بيتك بمعرفتك ، مثلي أنا تماما فأنا أتخبّط في أسر الدّمامة والقبح، أريد أن أتحرّر من هذا الوجه الذي ليس وجهي.

فحالك أيها الكناري مثل حالي

أنت أسير قضبان قفصك

وأنا أسير هذا الوجه النكد.

(يقترب من الكناري يتأمله ثم يبتعد)

كلّ منّا تحركه أحلامه وطموحاته من النّملة إلى الفيل ومن أصغر القضايا إلى أكبرها لأجل ذلك سأبقى أقاوم، كلّ منّا يقاوم بما يملك من جهد ، أنت تقاوم بجناحيك لتطير، وأنا أقاوم بفكري لأتغلّب على كلّ الصّعاب.

سأجدّ في البحث عن وجهي حتى أجده، سأبحث عنه في كلّ ركن وأفتّش في كلّ مكان : بين الجدران وفي الزّوايا، تحت الأسرّة وفوق الخزائن، وفي طوايا الفرش، وفي داخل الحشايا، وفي الثّنايا المخفيّة ، في الأدراج المقفلة، خلف الأبواب وفي المرايا، وفي فرن المطبخ وفي وسط الثلاجة، بين صفحات الكتب وفي قلب الرحى.

لن يهدأ لي بال أو يستقرّلي مقام حتى أجد وجهي، سأبحث و أبحث حتى أجده أو أهلك دونه.

(يعود إلى الكناري)

غنّ .. غنّ.. غنّ يا كناري، لماذا أنت حزين معك حقّ لا أنا ولا أنت أنصفنا الدّهر أيها الكناري.

لو كنّا أحرارا لكنّا الآن نتبادل فيما بيننا الأغاني .

أنت تغنّي فرحا بعيشك حرّاً خارج هذه القضبان

وأنا أغنّي طربا بوجهي الحقيقيّ حرّاً كما خلقني الله

لكن ماذا نفعل

ها نحن نتقاسم ويلات القهر، كلانا يتخبّط في هموم أسره.

(يقترب أكثر من الكناري)

أراك حائرا يا صديقي، لا تقلق، لابدّ لكلّ قضيّة من حلّ، المهمّ أن تعرف كيف تخطو الخطوة الأولى على الطريق ، وتعرف كيف تبدأ بعد ذلك تأخذ الأمور مجراها.

أول ما تبدأ به: هو أن تنزع عنك الخوف،

الخوف أكبر عدو يتهددك

إذا تغلّبت عليه وقهرته تفتّحت أمامك كلّ الطرق.

(يتجه إلى السيف المعلق يأخذه في يده)

الآن سأنزع الخوف عنك وعنّي، وسأبدأ كما بدأ النّاس من قبلي.

سأبدأ بالوقوف إلى صفك . إذا لم أتعلم كيف أناصر قضايا الآخرين لا أجد الحلّ بعد ذلك إلى قضيتي الخاصة ولا أجد من يناصرني.

سأبدأ بمناصرة قضيتك وأساعدك على فكّ أسرك، ما قيمة الحياة إذا لم نعشها من أجل نصرة قضيّة عادلة سأطرق كلّ الأبواب وأسلك جميع الطرق، وأفني في سبيل ذلك العمر كلّه وإذا استعصى الدّاء وعجز العلاج، وأصبح ولا بدّ.

(يستلّ السّيف من غمده ويرفعه عاليا)

أمامك غابة من الأشواك وتريد أن تفتح لك طريقا للعبور، ما عليك إلاّ أن تزيل الأشواك من طريقك.

(يضرب الحبل فيقطعه ، يسقط القفص على الأرض فينفتح الباب ويطير الكناري حرّاً)

هكذا تبدأ الحريّة، بالقطع، مثلما تقطع الحبل السّري عن المشيمة عند الولادة، تلك هي قوانين الطبيعة، بحدّ السيف. لكن للقطع لا للقتل، بالقطع تبدأ الحياة.

وبالقطع تكون الحريّة مجرّد خيط تقطعه، خيط من الوهم، يفصل بين البشاعة والجمال، بين الجدّ واللّعب وتنطلق حرّاً.

(يرفع رأسه عاليا يتابع حركة طيران الكناري)

طر، طر، طر حرّا

ما أجمل الطّيران!

سأتعلم منك كيف أطير يا صديقي

أتعلّم منك الحريّة.

(يستمع إلى صوت الكناري يغنّي ويصدح بالغناء)

إيه، إيه، إيه، إنّه يغنّي، يغنّي، يغنّي، يغنّي، نعم يغنّي أسمع صوته، اسمعه، اسمعه، نعم أسمعه...

(يدخل في حالة من الفرح لا حدّ لها، يفقد فيها توازنه، فيضطرب ، ويهتزّ ، ويرقص كالمذبوح ويتهدج صوته بين البكاء والضّحك)

إيه، نعم، نعم ، نعم غنّ، غنّ، غنّ أيها الكناري،

غنّ وارفع صوتك بالغناء، فأنا اسمعك، أول مرّة

اسمعك، اسمعك تغنّي، هذه فرصتك من حقك أن تغنّي وتصدح بالغناء لا شيء أجمل من الحريّة،

إنك الآن حرّ، غنّ من أجل الحريّة، الآن يختلط صوتك بصوتي، وسأغنّي معك ، غنّ وسأغنّي معك،

ونغنّي، ونغنّي، ونغنّي ...

(يرتفع صوت الجوقة يردّد)

إذا هذه الأرض ضاقت عليّ ... أطير إلى الجوّ خلف القمر

فحريّتي من عطاء السماء ... وحقّ إلاهي لكل البشر

وحريّتي عطش في دمائي ... ينادي ويصرخ طول العمر

(يلوّح بالسيف في الهواء)

الآن سأقاوم كلّ من يعترض طريقي، وكل الذين تسبّبوا في محاولة تحطيمي ومسخي وتشويهي إلى أن تبدّدت أحلامي وضاعت أمانيّ،

ظلمني من ظلمني وظلمت نفسي.

(يرفع السيف مهدّدا كلّ الأثاث)

كلكم متهمون، كلكم على بكرة أبيكم، لا أستثني

أحدا، كلكم. بما في ذلك المرآة، والطاولة،

والكرسيّ، والخزانة، وكذلك التلفزيون،

والجرائد،

كلكم تآمرتم عليّ، وسرقتم وجهي،

إنّني أتهمكم جميعا ، كلكم متهمون، وأنا متّهم معكم، نعم. أنا أيضا متّهم، بل أنا أوّل المتّهمين،

كلّ ما حدث لي بسبب اهمالي وانشغالي عنكم وعن آمالكم، أصبحت وكأنني غير موجود، تركتكم تتكلّمون باسمي، وترفعون أصواتكم مكان صوتي، وانتهى بكم الأمر فاستحوذتم أخيرا على وجهي.

(يرفع السيف ويهجم على قطع الأثاث،

يدخل معها في معركة حقيقيّة، يبارزها قطعة، قطعة، يسقط بعضها أرضا ويترك في بعضها الآخر كسورا ودمارا كبيرا إلى أن يصل إلى اللوحة الزيتية المنصوبة فوق المحمل، يقف أمام الوجه البشع، وتصيبه الدّهشة، يتوقّف السيف في يده، ويصيح...)

لا، لا... أنا لا أصدق هذا. لا أصدق شيئا مما حدث،

لا أصدق نفسي

كيف حدث كلّ هذا؟!

كيف بقيت غافلا كامل هذا الوقت

نسيت ، نسيت، نسيت ولم أتفطن ، غاب عنّي تماما

أنّي أنا الذي رسمت هذا الوجه

نعم أنا الذي رسمته بيديّ

نسجته من خيالي

ولوّنته بريشتي

وتفنّنت في تكوينه بأصابعي حتّى بعثته حيا بمثل هذه البشاعة والدّمامة والقبح،،

وعشت بعد ذلك في دوّامة بسببه، تتقاذفني الأوهام وتطحنني طاحونة الرّيح.

هذا الوجه البشع ، إنّه لا شيء ، مجرّد صورة ، محض خيال، وجهي مازال على حاله لم يتغيّر،

وجهي لم يتغيّر، لم يتغير

أنا الذي تغيّرت.

ينزل الستار.

حديث الكهنة

طارق العمراوي

يحمل برديَّـاته وأقلامه، دائم الكتابة والتحبير، يجالس الحكماء، يقرأ نصوص المعبد والمقابر، يحن ليصبح كاهنا عظيما، ينتظر نداء والده كي يلبيه فكم من مرّة فاتح والديه في هذا الموضوع. إنّه " نخاو" ابن " مرنرع" أحد الوزراء المقربين للملك والقصر والمعبد وكهنته .

بينما "نخاو" يضع بردياته على إحدى طاولات المنزل الرحب بحديقته الغنّاء وخدمه الذين يعدون بالعشرات إذ بوالده وضيفه يدخلان

مرنرع : نخاو تعالى الق بتحيتك على ضيفنا إنّه من المعبد

نخاو : صباح الخير أيها الضيف حللت بيننا مكرما مبجلا .تعال أنت قل للخدم هناك ضيف سوف يتناول غداءه معنا...

سيم : صباحك أسعد سيدي ، هذا أكرم النبلاء وأبناء الوزراء المبجلين

مرنرع : نخاو، سيم تعالا عند تلك الزاوية من الحديقة لنكمل حديثنا الذي بدأناه قبل ساعات.

سيم : وهو كذلك

نخاو : وهل أنا مطالب بالجلوس معكم لأتجاذب أطراف هذا الحديث أم أنّ الأمر لا يهمني؟

مرنرع : بل أنت هو محور حديثنا وتلاقينا هذا اليوم.

نخاو : حسنا لنجلس.

سيم : خيرا تفعل يا "نخاو" إذن ما هي اهتماماتك ومشاغلك وأنت في مقتبل العمر وكلك عزم على العطاء أهي الحرب والمعسكرات أم الحكمة ومجالسة العلماء أو هي المعابد وحياة الكهان وسحر أسرارهم؟

نخاو : هي الأخيرة يا سيدي

سيم : ولماذا؟ هل يمكنني معرفة ذلك لو سمحت؟

نخاو : هي الأخيرة يا سيدي

سيم : ولماذا؟ هل يمكنني معرفة ذلك لو سمحت؟

نخاو : هي ليست بالسر

مرنرع : إذن لماذا كاهن ؟ تمنيت لو تصبح محاربا في جيش الملك تحارب الأعداء وتحمي الوطن

سيم : مع كل ما سمعت قبل لقائي به يجالس الحكماء ويمشي في الأسواق يخالط العامة، يزور المقابر لا يمكنه أن يصبح محاربا مع أشياء أخرى

مرنرع : هيا، لماذا الكهانة يا بني؟

نخاو : أحس وأنا أزور المعابد وأتابع المواكب والإحتفالات أن الكهنة عالمهم خاص.

سيم : إذا إلى المعابد وعالمهم السري لكن..

نخاو : لكن ماذا؟

مرنوع : ماذا تقصد؟

سيم : لا تقلقا ما أردت قوله أنّ حياة المعبد وعالمها السري ستحرمك من هذا اللباس وهذه الحياة بملذاتها.

نخاو : ولكن لماذا؟ إنّي أفقه هذه الحياة قليلا. أعرف ما ترتدون ولاحظت ماذا تأكلون؟

هل ننتقل الآن إلى المعبد؟

سيم : أراك متعطشا، مقداما، غدا أزوركم وبعدها نرحل لنقوم بتجربة

مرنرع : هل هي تجربة؟ أم اختبار؟

نخاو : لست أعلم بعد إن شدتني كما أتصور فلن أبرح المعابد مدى الحياة

مرنرع : وكيف عرفت ذلك يا "سيم"؟ ربما تكون مجرّد تجربة

سيم : كان ذلك سهلا، إن "نخاو" يكسب هذه التجربة في الحياة يملك آلاف البرديّات وقد جالس عشرات الحكماء واطلع على معارفهم. فلا أتصور أنّ التجربة ستفشل وهذا ما أتمناه وربما يحل هذا برفقتي وإن عاود الرجوع إليكم فهو فشلي أنا ومن معي..

مرنرع : بماذا تعدني؟

سيم : لا أعدك بشيء هل نرحل يا سيدي

نخاو : وماذا عن الغذاء؟

سيم : إنّ الواجب المقدس يناديني.. ومن هنا تبدأ التجربة، ألا ترى ذلك؟

نخاو : نعم إنّي أفهم ما قصدته..

مرنرع : هيا لنخرج فلي كذلك موعد هام بالقصر الملكي

يخرج كل من الكاهن "سيم" والوزير "مرنرع" ليبقى "نخاو" وحيدا يودع بعينيه منزله وكل ما يوفره من راحة وترف وخدمات يضعها في الميزان تاركا إياها كما تركها أخوه معسكرا على بعد مئات الكيلومترات حاميا للوطن فأمه قلقة في الفترة الأخيرة نتيجة طول غياب الأول وقد يتضاعف قلقها وحيرتها عند غياب الثاني غدا عن المنزل فالوزير مفاوض ومحارب دائم الترحل فهو يغادر البلاد قرابة أربعة أشهر في السنة ليتفقد حدود الدولة لكن قرار ابنها بأن يصبح كاهنا يطمئنها نوعا ما فهو في ساحة كلها طمأنينة وأمان عكس مخاطر الطرق لزوجها المفاوض أو الحروب لابنها القائد.

نخاو : أمي تعالى إني أحتاجك، سأكتب لك "بردية" أدون فيها أشياء أصدقائي التي بحوزتي. فغدا سأرحل.

تاي : "هل كتب على هذا البيت الفراغ والسفر؟"

نخاو : هو قدرنا يا أمي

يذهب نخاو إلى غرفته يكتب بردية. يحمل أوراقا وأقلاما. سيكتب رحلته في عالم المعابد. هذا العالم الذي انتظر دخوله وفك رموز طلاسمه وسحره الخاص. وهكذا يقضي ليلته يفكر في تجربته الجديدة حتى طلوع الفجر.

يتناول فطوره يحمل ما كتب له أن يجمعه وما هي إلا دقائق حتى قدم "سيم"

نخاو : صباح الخير أنا في انتظارك منذ ساعات..

سيم : صباحكم أسعد هل أنت مستعد؟

نخاو : على أتم الإستعداد هيا بنا

سيم : سنتوجه إلى المعبد

نخاو : لا تكمل يجب أن تزور كل المعابد

سيم : إنّها لفكرة قيمة.. سوف نقيم عند أكبرهم أين يصل عدد موظفيه إلى مائة وخمسة وعشرين فردا. فللمعبد ثروة عظيمة أين يتسلم كل عام كميات هائلة من الذهب والفضة والنبيذ والخضروات والطيور والماشية..

نخاو : مما يستلزم جهازا كاملا لإدارة المعبد وممتلكاته

سيم : أظن أننا وصلنا إلى عمق التجربة.. إني أراك متفهما، حكيما..

سيم : ما هذا التواضع يا حكيم؟

(يخرجان من المنزل بإتجاه أحد المعابد القديمة القريبة من البيت تفتح لهما الأبواب يتقدمان)

سيم : قبل كل شيء يجب أن تعرف أن القبول يتم بإحدى الطرق

نخاو : هل يمكنني معرفتها؟

سيم : وهو كذلك.. فالقبول يتم إما بتكليف من الفرعون أو بحق الوراثة أو بشراء المناصب أو بالإنتساب

نخاو : ثم ماذا؟؟

سيم : سندخل غرفة تغير فيها ملابسك فهناك من كان لباسه جلد الضبع أو جلد مزين بالنجوم ومن يتزين بعقد خاص في عنقه مع ظفيرة يرتديها مسترسلة

نخاو : وماذا عن الأحذية التي ينتعلونها؟

سيم : قبل ذلك لا يمكننا وضع بعض أنواع من الأقمشة الصوفية المصنوعة من الكائنات الحية

نخاو : إذن كيف تخيطون أقمشتكم؟

سيم : ننسج كل الألبسة من خيوط الكتان الناعمة كما نختص بانتعال الصنادل المصنوعة من النخيل، والطهارة من أهم خصائص الكاهن فهو يعيش مع الألهة ويتابع خدمتهم وأظنك طهورا وأسمع لي أن أسألك.

نخاو : تفضل يجب أن نتبادل الأسئلة بدون تكليف

سيم : كم من الوقت لم تجامع فيه إمرأة؟

نخاو : منذ شهر

سيم : ويلزمك وقت أطول على جماعك القادم وبعد ارتدائك لباسك تمر لحلق الشعر وفي المساء سوف تختن هل أنت مستعد؟؟

نخاو : نعم أنا مستعد، وعن الإغتسال؟

سيم : مرتين في النهار ومثلهما في الليل، وعن حديثنا الذي بدأناه قبل دخولنا المعبد عن الجهاز الإداري الذي يدير ممتلكات المعبد فمنهم من يدير شؤون أراضي الإله، مراقبا لجمع الدخل ومن يفاوض مع المعابد الأخرى

نخاو : وعن الكهنة؟

سيم : هناك طبقة الكهنة الراقية وهم خدم الإله والكهنة الصغار وهناك كتبة ينسخون الأدب المقدّس والكهنة المنجمون والكهنة الحكماء ومن يراقبون ويحدّدون الإحتفالات أو الطواف ومنهم من يقوم بالطقوس الجنائزية في المقابر

نخاو : وماذا هناك؟

سيم : معامل النسيج التابعة للمعبد فيجب أن نوفر أقمشة الآلهة والكهنة وتوضع كلها في هذه الغرفة وتسمى غرفة الأقمشة

نخاو : وهل ترتدي الألهة؟ وكيف تتم العملية؟

سيم : نعم يتم تلبيس الآلهة وتوضع الثياب عليها بعد عملية التنظيف أين يغسل الإله ثم تقدّم له شرائط القماش الأربعة، القماش الأبيض، الأزرق ثم الأخضر و الأحمر في الأخير

نخاو : وماذا عن العطر؟

سيم : يمسح الإله بزيت الزينة (ميدجت) الذي يوضع عادة في قارورة مرمر صغيرة أين يتم دهن جبهة التمثال الإلهي

نخاو : وماهي الأنشطة التي يقوم بها الكهنة طوال الوقت؟

سيم : وهو كذلك، الخدمة الصباحية يتوجه الكهان فيها للبحيرة للإغتسال وتحضير الطعام الصباحي للآلهة وتقديمه مع الأزهار والثمار وذلك بالتراتيل ثم ينسحب الحمالون فيقوم الكهان بالتطهير مع النشيد وبعد الوليمة يتم تنظيف المكان ثم مسح الإله بزيت الزينة. أما خدمة الظهر فماهي إلا مواصلة للخدمة الصباحية ويغلب عليها تجديد الماء في الحوض وحرق البخور وفي المسائية إقامة بعض المراسيم في المعابد الصغيرة الجانبية مع رفع الأطعمة. هذا بسرعة إلى جانب الطواف

نخاو : لماذا لا ترشدون الناس؟ وتفتحون أبوابكم لهم؟

سيم : هذا سؤال يتجاوزني في هذه المرحلة ولكن الطواف لايمثل إلتقاء بالناس وتقربا منهم والآلهة يعرفونها ويرسمونها على جدران مقابرهم وغيرها من الأعمال التي يقومون بها

نخاو : وماذا عن النساء؟

سيم : هنّ كاهنات ارتبطن بالآلهة "حاتحوت" "نيت" "باخت" "جحوتي" "أنوبيس"

نخاو : وعن علاقتهن الكهنوتية بالملوك؟

سيم : العديد منهن كن كاهنات للملوك فهذه "نفرت نسو" كاهنة الملك "سنفرو" وكانت "حتب حرس" كاهنة "خوفو" هذا وتلقبن بعديد الألقاب مثل "أخت الإله" و"إبنة الإله" كما تشغلن وظائف مثل مغنّية الإله أو الآلهة وهن من الطبقات الراقية وخاصة هن بكثرة بمعبد آمون والكاهنة الموسيقية وغيرها من الوظائف والألقاب التي سنواصل الحديث عنها مرات أخرى

نخاو : وماذا عن عصر "أخناتون"؟

سيم : أنت تفقه عديد الإشكالات وهذا عصر إنقلب فيه "أخناتون" عن آلهة أسلافه وقدم لنا "آتون" القرص المشع

ذا الألف ذراع ويؤسس مدينته الجديدة ليهجر "طيبة" مدينة لهتنا العظيمة لكن "توت عنغ آمون" يخلف "أخناتون" لغي هذه الديانة ويعود إلى مسالك أسلافه الأجلاء

نخاو : وهي فترة ضعف فيها كهنة "آمون"

سيم : وهو كذلك لكن رجوعهم كان أقوى

نخاو : وماهو موقفك من تدخل الكهنة في حياة الملوك حتى وصل بعضكم إلى سدّة الملك؟

سيم : ربما هي مصلحة الدولة والآن سوف نترك هذا المعبد لزيارة غيره أين سنجد الكهان الذين إمتهنوا الطب وحفظوا أسراره

نخاو : وهو كذلك

(يخرجان من المعبد ونخاو لم يرتو بعد من أسئلته المحرجة و الكاهن سيم ينتظر بفطنة ماذا يمكن لهذا الفتى أن يسأله)



أحترف الصمت

بسمة البوعبيدي

أدرت المفتاح في قفل الباب فتذكرت أنها داخل البيت وأني تركتها صباحا غارقة في نوم عميق. حاذرت وحرصت أن لا أقلقها. ليلة البارحة كانت ثقيلة عليها. أحسست بها تتقلب في الفراش وتكتم تنهدها، تطرد فكرا سكن رأسها وتطارد النوم فيستعصي عليها. لم أسألها حين ألفيتها قبالتي السؤال البديهي - من أين ؟ أو إلى أين - اكتفيت باحتضانها فأحسست بارتعاشة خفيفة في جسدها النحيل دلت على تعب وإرهاق أكدته نظراتها الزائغة بعض الشيء ووجهها المائل إلى الشحوب...

لم أتفوه بأي سؤال حتى لا أثقل عليها رغم ازدحام الأسئلة في رأسي. وربما قد عرفت ما جال في خاطري دون أن أنبس وأسألها. ولكني قرأت الجواب في عينيها المتعبتين "ما عاد يهم من أين نأتي أوإلى أين نمضي وأي وجهة نتجه ... كل الدروب واحدة . كل الدروب مسكونة بالوجع، من تيه نأتي وإلى تيه نمضي، يسكننا الضياع أنّا اتجهنا وأنّا حللنا ... لا خارطة ترشدنا ولا بوصلة تحدد اتجاهنا. تداخلت الاتجاهات وتاهت منا الطرق...".

قالت كل هذا في لمحة خاطفة كوميض برق ليطفئه بعدها حزن يسكن عينيها منذ عرفتها وهي طفلة كثيرة الانزواء، قليلة الحديث ، عازفة عن لهو الطفولة ومرحها. اجتزت العتبة فبدا البيت ساكنا لا حركة فيه تدل على أنها غادرت الفراش... أتكون فعلا لا تزال نائمة حتى هذه الساعة؟؟

اتجهت إلى غرفة النوم الغارقة في الصمت والظلمة ضغطت زر النور فتقلبت وفتحت عينيها ببطء. قلت :" مساء الخير!" فلم تنبس ورفعت يديها تسوي شعرها. شعر شديد السواد كجل أيامها وكجل لياليها لم يوخطه الشيب رغم ثقل أيام العمر التي حملتها على كاهلها ومضت بها في سراديب الحياة الخانقة. قالت بصوتها المسكون برنة الشجن منذ عرفتها "جئتني بالجرائد؟" قلت :" تركتها في قاعة الجلوس" قفزت وجرت إلى غرفة الجلوس. أشفقت عليها وتساءلت :" هل أعد لها قهوة أم أعد لها عشاءا؟" لا شك أنها جائعة وإن لم تشتك الجوع يوما كما لو أن حمم الفكر في رأسها تغذي بطنها الخاوي. أسرعت أعد عشاءا وقهوة ... ترى ما الذي أرقها ليلة البارحة؟

كانت دوما قلقة مضطربة وكأن هذه الأرض تدور فوق رأسها أو أنّ جبال الأرض تجثم على صدرها والبراكين تنفث حممها في قلبها. كانت تزفر بين الفينة والفينة زفرة حرى يغذيها لهب هذه الحمم. لحقت بي، صبّت لها ماء، أخذت تعب منه وكأنها تريد إطفاء البراكين بداخلها ...بدت لي أكثر اضطرابا وشحوبا ... سألتها : "ماالجديد؟".

بدت وكأنها لم تسمع سؤالي أو لم تفهمه . صمتت للحظات ثم نفثت مع زفرتها كلماتها وقالت :" انبطاح ولا شيء غير الانبطاح وذرّ رماد وسوق للنخاسة بأسماء جديدة وعصابات ... يريدون ترتيب بيوتنا بفوهات رشاشاتهم مصاصو الدماء الجدد! يشربون دماءنا بشراهة كأنهم عطشى لا يرتوون إلا من دمائنا ... غيلان يشتهون لحومنا في قرم...".

تناسلت من السؤال الأسئلة، تركتني لها وخرجت إلى أن لحقتها بالعشاء فأشاحت عنه بوجهها الذي يزداد شحوبا واكتفت بالقهوة مع قطعة كعك، أمضت جزءا من الليل تقلب أوراقا وتخط أخرى وحين أوت إلى الفراش عند

السحر كانت أكثر قلقا وأشد اضطرابا من الليلة السابقة ثم بدت وكأنها تكتم تأوها. تناومت في البداية كي أترك لها فرصة الاختلاء بأفكارها ولكن حين اشتد توترها وتأوهها، خفت عليها وأحسست بحب سنوات صداقتي لها يتجمع، فقلت لها بصوت الأمومة الشفوق:" مالك؟" قالت :" هل عندك حبة (منوم)؟ ..." قلت :" لا ...ولكن!..." ودون أن تدعني أكمل كلماتي قالت وقد تزايدت نبرة الشجن في صوتها:" منذ مدة لم أعد أنام إلا بها!.."

بات الليل ثقيلا على كلتينا وجمر دقائقه يكوي عيوننا فتضطرب النظرات في محاجرها ولا تهمد ولا يغمض لها جفن.

أحسست أنني كل أهلها الذين رموا بها يوما في ملجأ للأيتام وهي رضيعة. أعددت لها كوبا من الأعشاب عله يهدئ ما بها ...ما الذي يجعلها في هذه الحالة...؟

قالت عندما ألححت عليها في السؤال: إنه أمر جلل!..".

ما هذا الأمر يا ترى...؟

لم أعرفها إلا هكذا دوما كانت محاطة بالأسرار والغموض ولكنها هذه المرة تبدو أشد قلقا وتوترا وأكثر تفكيرا. لم تكن فتاة عادية لها اهتمامات بنات جنسها. انشغلت عن النفس والأهل بشعارات جرت وراءها طويلا، بأحزاب ومنظمات وجمعيّات أسستها وبمظاهرات نظمتها، وهتافات أطلقت فيها العنان لصوتها المسكون بالشجن، وكانت تقول :" لكم أهل ووطن ولي وطن فقط!..." سكن الوطن قلبها وسكن رأسها التفكير في الوطن. كان حبيبا منحته عمرها، كان أبا أنجبها وابنا أنجبته ... كان جرحا يمتد وكانت تعتصر من روحها بلسما له.

كانت تحب التاريخ ... وصوت "فيروز" وهي تغني لصباحات الوطن ... وتبكي للوطن الجريح في قصائد " محمود درويش".

هدأت قليلا ولكنها لم تنم. عادت إلى الأوراق...تركتها لها وحاولت أن أنام قليلا. وحين انتبهت لها صباحا كانت قد أحرقت منها الكثير ورتبت منها الكثير... بدت وهي تعد أشياءها الأخرى وكأنها على أهبة سفر طويل. لم يشغلني الأمر كثيرا في البداية فقد تعودت منها هذا، فهي دائمة السفر والتنقل لا تأتي إلا لتعود ولكن كلماتها القليلة المقتضبة هذه المرة وهي تستفسر عن أشياء وتوصيني بأشياء أوحت لي بأن سفرتها هذه المرة قد تكون أطول وربما أهم.

دار السؤال في رأسي ، ولكنها ... قطعت عني كل الحبال حين قالت أنها لا تستطيع إخباري بأي شيء الآن وأنني سأعلم بكل شيء في الوقت المناسب.

لم تنم ليلتها ولكنها كانت هادئة... كانت صامتة... جعلت حديثي لها وسيلتي لمواساتها عن شيء لا أعلمه أو لتسليتها عن أمر لا أفقهه. حدثتها حديث الذكريات ... عن أتراب لاعبناهم... وأصدقاء كانوا لنا. ومصائر خطها القدر بغرابة وبراعة...

أدرت المفتاح في قفل الباب وتذكرت أنها داخل البيت وأنني تركتها صباحا غارقة في نوم عميق حاذرت وحرصت أن لا أقلقها...

ليلة البارحة كانت ثقيلة عليها. اجتزت العتبة فبدا البيت ساكنا لا حركة فيه ولا شيء يدل على أنها قد غادرت الفراش اتجهت إلى غرفة النوم الغارقة في الصمت والظلمة. ضغطت زر النور فشدت بصري صورتها القديمة المعلقة على الجدار وهي ببدلة خضراء رافعة يدها اليمنى عاقدة الخنصر والبنصر والإبهام على كفها فاتحة ما بين السبابة والوسطى ... كانت قد رحلت وبقيت الغرفة غارقة في الصمت والظلمة وبقيت صورتها تملأ المكان وتؤثثه بالحلم... وعيناها الحزينتان دوما تبرقان بوميض غريب... وكان المذياع يتحدث عن خبر استشهاد إمرأة ... وصوتها يأتيني من داخل الصورة خال من الشجن الذي كان يسكن نبراته ... مطمئنا... قائلا : ها قد علمت الأمر في وقته المناسب.

لــعبة مؤلمــة

أصيل الشابي

كنت أجلس يوميا إلى جهاز الكمبيوتر وأخاطب على الانترنت أشخاصا لا أعرفهم وأعرفهم. في الأيام الأخيرة اعترضت سبيلي، الآن أشعر بالإنجذاب نحوها، حاولت معرفتها معرفة مباشرة ربّما للبوح بسرّ ما... ربّما لأنّني احتجت إلى ذلك.

في كلّ ليلة أفتح رسائلها الطويلة أو المتوسطة أوالقصيرة، وأحرّر بعد ذلك ردودي الساخنة، أنتم تعرفون بالطبع أنّ الردود الساخنة صنيعة الدماء الساخنة والصادقة، لهذا أبدو متأثرا، متأثرا جداً. في الوقت الرّاهن أميل إلى الاعتقاد أنّ بيننا استحسانا روحانياً كما يقول ابن حزم بين جنبات نفسي، الحقيقة لأوّل مرّة يحدث معي هذا، كنت أخاطب آخرين وأخريات لمجرّد السّخرية من المشاعر السّاذجة التي تكون في حاجة إلى الإطراء، كنت أتلقّف تلك المشاعر وأتلاعب بشكلها على مدى وقتي إلى أن تأخذ شكل البيضة، ثمّ أرمي بها بعيدا عن أصابعي في مناطق مجهولة تماما.

سألت أمجد عن الاستحسان الروحاني فضحك، كان متشائما، كان يعتقد أنّ مشاعر الناس اليوم مجرّد فضفضة. وكنت أنا أعارضه وأهرب من فكرته تلك، على كل حال ما كان يجب عليّ أن أسأله هو بالذات.

***

أغمض عينيّ، تقول : أحبك، تحدّثني كأنّها تجلس إلى جانبي أو قبالتي وتنظر في عينيّ مباشرة، تقرأ أفكاري وملامحي وهواجسي، ثمّ في لحظة من اللحظات تستطيع أن تحضن بين أناملها عواطفي المتأججة. بعد ذلك تأخذ في التفريق بين ماهو محبّب وماهو كريه، وكنت أنا أتحدّث كأنّي ماثل بين يديها بحيث يمكنني أن أشعر بثقلهما.

في هذه اللّحظات أشعر بعد أن سلّمتها أسراري بالرغبة في امتلاكها ووضعها في مكان يمكنني أن أنظر إليه باستمرار، ولكنّني أخاف أن تمتدّ أصابعي إلى الأمام أو إلى جانبيّ وتحاول جعلها قريبة منّي أكثر فلا تجد غير الفراغ.

***

كنت أريد أن أعرف من أمجد حقيقة ما أشعر به، وكنت أفكّر أحيانا في ما حصل لي متصورّا أنّه الحبّ، وكنت أعتقد أن ذلك الشعور مثل المواليد الجديدة يحتاج بلا ريب إلى الدّفء حتّى يكون بمنأى عن السوء، نعم وكنت أعتقد أنّه من غير المعقول تركه هكذا بلا رعاية، فالمواليد بعد إنجابها لا يصحّ تركها بعيدة عن القلوب، المواليد تكبر بين أيدينا في كلّ لحظة كالأزهار المتسلّقة المحاطة بالهواء، والمواليد متى تركت وحيدة نهشها الجوع وماتت ميتة متوحّشة، لهذا كنت أريد أن أمدّ أناملي وألامس من يخاطبني حتّى لا أكون متوحّشا وبعيدا.

أركب في عربات المترو، أشاهد الكثير من الفتيات، أتخيّل كلماتها مجدّدا، ألائم بينها وبين الوجوه المتبسمة والمنقبضة والمتألّمة، أقول بيني وبين نفسي لا يمكن أن يكون وجهها منقبضا، لكن ربّما يكون متألّما أو مبتسما.

هكذا أصبحت بعد مدّة جزءا منّي يرافقني أينما ذهبت وينام أيضا في داخلي. كتبت لها بعض هذه المشاعر على الشاشة فكتبت : ما أجمل صورة رجل يحمل في داخله امرأة ويطوف بها حيثما ذهب وينام وهي بين جنبيه آمنة!

كانت تعرف أنها تتحرك في أحشائي كما تتحرك الأجنة في بطون الأمهات فتنفتح عيناي ويطير النوم بعيدا.

أشعر الآن بعد وقت قصير أنّ بعدها أصبح مؤلما.

***

تعجبّت من أمجد لأنني لم أتوقع أن يعاملني بذلك الجفاء، المحرّرون في الصحف أمثاله يملكون عادة حدسا قويًا يجعلهم قادرين على النصح، كنت أريد أن يستمع إلى كلامي من البداية إلى النهاية، إليكم فقط أقول الحقيقة كنت أنا وبعض الأصدقاء نتسلّل إلى مواقع الآخرين على الانترنيت، نقرأ كلماتهم عن الحبّ، نقلّب أفكارهم بين أعيننا، ثمّ نضحك طويلا لأنّنا كنّا نشعر أنّنا نجحنا في معرفة أسرارهم، كان ذلك ممتعا كلعبة الكلمات المتقاطعة، ولكنّني اليوم أشعر بالذنب.

أنا اليوم أكره أمجد فقد عاملني بقلّة أدب حينما لم يسمعني واعتبر ما أعانيه أمرا تافها، فقد حاولت تحريك مشاعره تجاهي فوجدت نفسي عاجزا عن فعل ذلك، ويمكنني القول إنّها صمّاء لا يمكن للتأثيرات أن تبلغها مهما طافت حولها.

***

كنت أريد أن أعتذر لأمجد لأنني أنا من خطّ له كلمات العشق، أنا الذي عذّب قلبه في البداية حينما كان الأنترنيت جديداً عليه، أنا من عرّضه للمغالطة، وفي مقابل ذلك كنت أريد أن أسأله إن كان هو من جعل قلبي يهتز كل هذا الاهتزاز.

كنت متأكدًا بيني وبين نفسي أنّه إذا لم يكن هو من فعل ذلك فإنّني سأدفع بيدي إلى الأمام دون أدنى خوف لأجذب تلك الحبيبة إليّ متجاوزا تلك المسافة المقيتة بيني وبينها.

كنت أريد أن أطوي صفحة المغالطات بيني وبينه، كنت أريد بعد كلّ ما حدث أن أنهي ربّما لعبة مؤلمة يحتمل أنّ أمجد يشدّها برسن من بعيد، وكنت كلّما تذكّرت وجهه آخر مرّة ومقلتاه على وشك الإنفجار ازداد خوفي وارتعشت عظامي وثقل جسمي مثل جسم على حافة الغرق. كلمات ابن حزم عن الحبّ ترنّ في أذنيّ باستمرار أوله هزل وآخره جدّ، الآن أحتاج إلى المساعدة، إلى العيون الرحيمة والقلوب المتعاطفة والكلمات الرقيقة تماما كما يحتاج إلى ذلك الأطفال الصغار أو الشيوخ الكبار أو الحاملون لعاهات خطيرة، اليوم أبدو مقتنعا بأن أطوي صفحة الماضي وأنهي رغم كلّ شيء حبيبتي المفترضة، فتلك الحبيبة يصعب تخليصها من حقد أمجد، وحبيبة ملطّخة بالحقد قد يكون فراقها أفضل. ينبغي أن تعرفوا أنّه كان في إمكانها أن تقودني إلى مكانها لألتقي بها وتلتقي بي، ولكنّها تركتني وحيدا تحت قبّة سوداء، سالت حينئذ عليّ خيوط حمراء جعلت بشرة وجهي ترتعش، رفعت يديّ فوجدتهما منتفختين، كان فكري شاردا في صورة الحزن هذه.

أركب عربات المترو من جديد ولكن دون رغبة حقيقيّة في تأمّل الوجوه، وجوه الفتيات تقترب منّي وتحيط بوجهي، العيون الشبيهة بالكريات الملونة تقفز إلى قلبي، وإذ تبدأ الخيوط الحمراء في الظهور أنزل في أوّل محطّة تعترضني، وأشرع في الغناء بصوت خافت، بعضهم ينظر إليّ باستغراب. في حالة كحالة المشي هذه كنت أكثر جرأة حيال الآخرين، فأنا الآن قادر على شتمهم إذا لزم الأمر لكن ربّما لاحظوا على وجهي تلك الخيوط الدمويّة، دعنا من هذا فالحقيقة أنّني أضحك في داخلي على بطونهم المتدليّة وأسنانهم الصفّراء، بعد ذلك ها أنذا أفتح باب البيت وقد اشتعل جسمي من الحرارة.

في الأيام الموالية بدأت أشعر بالفراغ، ثم أخذ الفراغ في الإتّساع، تذكّرت تلك الهوّة السحيقة التي يمكن لأحدهم أن يسقط فيها.

***

يا أمجد ربّما أكون قد أرضيتك دون أن تشعر أنت بذلك، فقد انتقمت لك من نفسي على أحسن وجه.

***

بعد أسابيع قليلة كنت مارًا كالعادة في ذلك الشارع الذي قطعته لآلاف المرّات، كنت أركّز نظري على المترو القادم من بعيد بعرباته الراقصة، وفجأة سمعت ورائي ضحكات متتالية، لمّا التفتّ بسرعة لألتقط الضاحك رأيت وجها يشبه وجه أمجد، كان جسمي كلّه من الخلف واقعا في شباك عينيه لهذا شعرت بثقل شديد، انتبهوا قد يكون ذلك محض خيالات، لمّا بلغ المترو أقرب منعطف كان فكري منشغلا بعرباته الراقصة المنزلقة من مكان إلى آخر وكانت حينئذ الكريات الملوّنة وراء البلّور تنتظر صعودي.

قصص قصيرة جدّا

الأزهر الصحراوي

1. خَيبة

كانت تهمس متألمة وهما يجلسان ،منفردين في قاعة الجلوس :"بهدوء حبيبي..... بهدوء ....آه آه..... أيّ أي .. إنّه ضيق .. لا تكن عنيفا هكذا. إنّي حبيبتك الرقيقة... أوجعتني! يا لطيف أوجعتني !!" سمعت ضحكتها ونحنحته وهو يقول " سأنزل فورا لأبدّل هذا الخاتم الضيّق".

2. نُباحٌ

ملأ كلب واهن مسنّ فضاء الضيعة نباحا وإزعاجاً لبني جنسه فقال له إبنه الجرو معاتبا :" اسكت يا أبي. أمقابل حفنة من النخالة المتربة تحرسهم بنباحك طوال الليل؟ إنّهم لا يستحقّون جهودك " فأجابه بنبرة حزينة :" يا بني أنسيت أنّي كلب؟!".

3. تحــرّر

قال لها الناعون :" إنّ زوجك قد مات " تهلّلت أسارير وجهها، سالت دموع الفرح وركضت لتفتح قارورة الشامبانيا".

بعد أيام قال لها النّاعون :" إنّ عشيقك قد مات " تهلّلت أسارير وجهها سالت دموع الفرح وركضت لتفتح قارورة الشامبانيا".

4. صديقٌ

سئل ابن المقفع قبل أن ينفذ فيه حكم الموت عن الصّديق الوفيّ أي الّذي تحسن صحبته فقال ": أوفى الأصدقاء من يطعنك من أمام طعنة نافذة".

5. حيّة لا تموت

قال محاوره بزهو وشماتة :" إنّ الفكر الذي تحمله قد مات وتجاوزه الزمان.." فردّ بثبات وخشوع :" نحن نموت أمّا الأفكار حيّة لا تموت كالأعاصير تماما تخفت وتثور".

6. حيــرة

سألتني صغيرتي في قلق ما الذي يصيبني لو عضّني كلبنا؟ فأجبت بوثوقيّة :"داء الكلب". فأضافت بمكر وما الذي يصيب كلبنا لو عضضته؟ هل يصيبه داء الإنسان؟! فسكتّ. وانفلتت من يدي تريد عضّ الكلب.

7. إقـصاء

قالت شادية بنت السنوات الخمس لأمها: قبل أن أولد أين كنت أعيش؟ فأجابت بتلقائيّة :" في بطني يا ابنتي في بطني .." فأضافت بحماس وهي تقترب منها:" ومن أيّ مكان خرجت يا أمّي؟؟ "احمرّ وجه الأم وصاحت غاضبة وهي ترجّها : احضني دميتك ونامي يا ساقطة".

8. الجنّة تحت أقدامها

قالت له أمّه الذّاوية :" يا وحيدي أيامي معدودة والجنّة

تحت أقدامي ولن تدخلها حتى تنال رضاي ولن أرضى حتى تتزوّج قريبا وتملأ البيت أطفالا".

أفزعه كلامها المعاد وهو التقيّ النقيّ البريء فغاب ساعات ودخل عليها بأرملة يتبعها أولادها الأربعة وهو يقول مطمئنا : ابشري يا أمي لقد عقدت عليها الآن".

9.وفـــاء

اشترطت أن يكون مهرها خمسين رسالة يبعث بها إليها من غربته فقبل مغتبطا ثم قالت وهي تودّعه باكية في المطار: " لا تحرمني من حرير كلامك أغثني بفيض رسائلك...".

لمّا عاد بعد عام وخمس وخمسين رسالة وجدها قد تزوّجت موزّع البريد.

10.إحبـــاط

لمّا خسر تلك الليلة كل ثروته على طاولة قمار نام في مكانه وقصد قارئة الكفّ صباحا . تأمّلت كفّه المبسوطة أمامها وقالت له : " ستقضي خمس سنوات شقيا مفلسا" فسألها بلهفة : " وبعدها؟" ردّت ببرود : تكون قد تعودت على ذلك.

11.عـشـق

طوّقه فرسان القبيلة وشيوخها ونساؤها وصوّبت السّهام إلى قلبه وقالوا جميعا : اهجر " عبيرا". فقد ولغت في إنائها ثعالب وكلاب . وعليك بابنة عمك " خدّوجة" حرّة الحرائر وبنت الأصل والنّاس. فقال : يا قومي إني أرى ما لا ترون. أتكرهون أكل العسل مع الناس وتشتهون أكل الخراء فرادى؟! فما كاد ينهي حتّى مزقته السّهام.

شموخ...فوق زخات الألم

محمد المحسن

"إذا أردت ألا تخشى الموت، فإن عليك ألا تكفّ عن التفكير فيه" (Sénèque)

... المطر يغسل الفضاء، وحباته تسقط على الأرض فتتناثر أشبه بخيالات تولد وتندثر، وعلى المدى تنطرح الأضواء فوق المستشفى الأكبر بياضا من العدم، تذكر أن ثمّة بشرا يعيشون أيضا... لقد اكتشف الطبيب الصارم - المرض الخبيث - الذي توغل في رئة أبي وبدأ ينخرها بشراهة فجة، مما جعله يحدد موته برتابة إدارية مرعبة!.. هذا الاكتشاف المفجع أجبرني على العودة به إلى البيت حيث سيكون الوداع الأخير.

أنا الآن، مثقل الذهن من رؤياه، مكدود المشاعر، إلاّ أنّ تألمه لم يكن يثير من الألم بي، أكثر مما يثير سخريتي من الحياة فانتهاء الإنسان إلى مثل هذا المصير لا سيما بعد أكثر من نصف قرن قضاه يعطي الحياة حيويّته ونضارة صباه، هو ضرب من العبثيّة التي لم أستسغ كنهها بما فيه الكفاية ... لقد غدا أبي في حكم الميت، وانخرط في عدّ أيامه بصبر الأنبياء ... هكذا بعد أكثر من نصف قرن أعطى فيه الحياة أضعاف ما أخذه، يحيله المرض إلى كتلة من عذاب...

فجر يوم الأربعاء على الساعة الخامسة ألما

انه ليس معقولا أن يموت أبي ، كما أنه ليس معقولا أيضا أن يعيش على تخوم الألم، ومع ذلك فلا شموخه فوق زخات العذاب، عجّل برحيله، ولا أنا قبلت بأن يموت، رفضان في تناقض محتدم، إلا أنهما محتدمان بصورة قدرية وذلك هو جوهر أحزاني... قبيل انبلاج الصبح بقليل سرحت فيما يبدو أكثر مما ينبغي فأغفيت. "... رغبت في البكاء، بكيت دون دموع تراءى لي والدي بوجهه المهيب ورجولته الفياضة، خيّل إليّ أنه عاتب عليّ." أنت نسيتني - قال لي- ومن حقك أن تنساني فمن غاب عن العين ينساه القلب"...

صرخت بملء العقل والقلب والدم :" لا يا أبتي لن أنساك... لن يطويك الزمن...لن يباعد بيننا ... الزمن لن يطوي أمثالك ممن خبروا شعاب الجبال، وقفز البراري... ستعود كما كنت جوّاب آفاق يصبر على المكاره... ليس من السهل أن تتوارى خلف التخوم ولا أن تضيع ولا أن تموت ... ولا أن..." استفقت على أبي يئنّ بصمت حزين ... لقحته فوق ذراعيّ ومشيت به فشعرت كأنني أحمل كيسا من العظام أدخلته "المرحاض" وأمسكت بيديه حتى انتهى ثم حملته من جديد .. كان حزنا صعب المراس يلتحف بأضلاعي..

صباح يوم الخميس على الساعة السادسة حزنا

دخلت الغرفة فرأيت أبي مسجى، وقد تميّع مرضا، وتحلّقت حوله أخواتي، انقبض قلبي بسرعة وأسرعت إلى جانبه، كانت شفتاه تتحركان وعيناه مغمضتين بعنت وألم، وهيكله هامدا ساكن النبض... اقتربت منّي أمي وهمستْ في أذني بصوت مكتوم :" لا تحزن لا ابني... الحزن ماء غريب لا يغسل ما يجب غسله إلا في لحظات هاربة..." " ... لا يا أمي ... إنني حزين. الحزن حالة من الهمود. كالقهوة التي تفور وتفور، ثم تتراجع وتستقر في قاع الركوة. أنا قهوة فارت وهمدت جسد يتلوى في فيض الألم...أنا كتلة من ألم ... ترى ، يا أمي ، هل سيطوي الموت جناحيه الأسودين على أبي؟" التفت صوبه ثانية، فرأيته يعضّ شفته السّفلى بعنف وقد تيبّست يده تحت جنبه الأيمن. وتهادت الأوجاع على صفحة وجهه غائمة كأطياف مراكب الصّيد عند الغسق...

عند المساء

حين الظلمة تبرك على الامتداد على حي نابت في مكان ما من الجنوب ... تتحرك كائنات بشريةً وسط الفراغ، وتتململ بعض الأصوات التي تحملها الأحزان وتطوح بها بين أركان البيت... في تلك اللحظات المنفلتة من عقال الزمن... يتوجّع السكون ويصاب الصمت النبيل بجراح يفقد على إثرها الليل سره ... ثم يتعالى الأنين ويتعاظم الألم فترتجف قلوب أعتى الرجال... وتبكي عجوز بصمت جليل:

-رفيق دربي يموت...

- لا لم يمت ...

- استدع الطبيب يا "محمد"

- لا ... لم يعد يفيد...

وسط البيت ينفلت فراغ ممل، صمت غير محدود، وفي هذا الفراغ الجائع المحموم تصنع الريح ارتعاشتها في المدى صوتا يحاكي نحيب الأرامل ... اتجهت صوب أبي ذاهل اللب والخطى ينهشني في داخلي خراب كاسح، ويتناهى إلى سمعي أنين قاهر ما فتئ يتضاءل كالرّجع البعيد... اقتربت منه فألفيته مسجّى وقد اعتصره الضمور واعترى جفونه ذبول وحاقت بعينيه أورام وغشيت وجهه سحابة من عذاب كافر ... أمعنت النظر فيه فوجدته يتلوى كنبات زاحف والكلمات تندغم في حلقه ... وشيئا فشيئا ارتخى جفناه كستارة تسدل وتشابكت يداه وهما تضغطان على الألم في صدره، ثم بدأ يتكوم ويرتخي وبين التكوم والارتخاء تضيء عيناه وهما تبحثان عن وجهي لينظر تلك النظرة التي ستورثني الحزن الأبدي ...

استيقظ من نوبته الأخيرة فاقتربنا منه حتى لامست أنفاسنا جسده الواهن، ولقد راح بعد ذلك يتمتم بخفوت، كلمات لم نكن نسمعها بوضوح ، إلا أنها تذكرنا برفاق دربه الذين مضوا وتواروا خلف الدروب، ومن ثمّ أدركنا جميعا أن هذه الكلمات لا تعدو كونها صوتا مختنقا لزمن يسقط في الأفول... فهمنا من أبي، ببضع إشارات وغمغمات متعبة، أنه يريدنا أن نقترب منه، ففعلنا، ومد يده فمددنا أيدينا ووضعناها عليه، سحب يده الثانية ووضعها فوق الأيدي كلّها، في تلك اللحظات كانت أمي تبكي بدموع سخية، أما أختي الكبرى فقد كانت الكلمات تخرج من شفتيها باردة، بطيئة لا معنى لها مصحوبة بنظرة شاردة لم تستقرّ على وجهي أبدا... وفيما عدا ذلك فقد استمرت تقرأ الآيات التي حفظتها من القرآن منذ أربعين عاما.

الجمعة قبيل الرحيل الأخير

لم يعد بوسع أبي أن يحرك أطرافه كما لم يعد بوسع اخوته الأفذاذ أن يرفعوا رؤوسهم عنه، وفي تلك الساعة العصيبة كاد الزمن أن يتوقف أو هكذا خيّل إليّ... وفي تلك الساعة أيضا شعرت بالدمع يطفر من عينيه، وبألم هائل يجتاحني ويعتصرني ...والتفت فجأة نحوه فرأيت عينيه تتشبثان على وجهي ، ورأيت جفنيه ينحسران إلى أقصى محجريهما كأنهما تريدان أن تتركا لعينيه أوسع رؤية ممكنة في آخر لحظة بالحياة، وراح بريق عينيه يذبل كذبالة سراج منطفئ ، أو كحجر مرو أملس مبلّل يوضع تحت شمس حامية تبخّر الشمس رطوبته شيئا فشيئا ... صرخت أمي صرخة مزقت وشاح الصمت :

- استدع الطبيب يا "محمد"

- لا... لم يعد يفيد...

الآن بدأ خدر البرودة يحكم قبضته على جسده وببطء شديد راح يغط في موت عميق...عندما تبهت الأيام، وتنطفئ في عين النهار ابتسامة حاولت كثيرا أن أغذيها بدمي، يتعالى صراخ من هنا، أو نحيب من هناك، وتتوالد حول الأحداق أحزان كثيرة وعابثة الشعور، تذكر أن الانتهاء قد اقترن بكل شيء.

عند المساء مات أبي، بكل حتمية.. مات وهو يوصينا ألا نختلف (...) ويلفت رعايتي لأمي باعتباري سندها الوحيد.

لقد تجرأ الموت وسأل أبي لماذا يعيش!؟ ولا بدّ أن يكون المرء سخيفا ليسأل الموت عن علاقته بنا. غير أني صرت سخيفا لحظة من زمن وفي هذه اللحظة عندما نظرت إليه يستلقي في استقراره أبديّة بلا عيون سألت لماذا يموت أبي!؟ وأدركت أن السؤال قدري ... وأدركت كذلك أن الوزر الذي خلّفه لي سيثقل كاهلي ... وقد أنوء بحمله أثناء عبور الدرّب الأخير..

نقطة الصفر: قراءة في رواية "المرتدّة"

لفوزية الزواري

كوثر خليل

"فجأة"، ظهرت قريتي. تملّكني شعور غامض بالتعرّي. منحت نفسي لحظة كان الوعي فيها حاداً كتلك الثواني التي تسبق عمليات التخدير ... كان يجب أن اسكب تحت أجفاني شيئا من روح الحياة قبل الغياب. فاليقظة قد تحملنا إلى وجود جديد ينبثق من زخرف الموت. غلقت عيني على آخر ذكرى اندفنت في طيّات حياتي الباريسيّة ولكنّها بقيت خالصة ككتابة هيروغليفية تحت الرمل" المرتدّة ص 14.

مقدمة:

خارج إحداثيات اللغة الأم، من داخل الوعي بالزمان والمكان.. في تفاصيل الجدل بين الأنا والآخر ينبثق نص " المرتدّة" لفوزيّة الزواري (La retournee) ولكن العنوان يتخذ بعدا إشكاليا في مرجعيته العربيّة والفرنسيّة معا، إنه ارتداد عن وارتداد إلى .. ارتداد عن عالم لم نختره ولكنّنا منه. يتخذ المكان من خلال هذا الوعي المفارق خصائص جديدة وكذلك علاقة المرأة بالرجل بماهو تاريخ وبما هو مشروع والمرأة بالمرأة كتاريخ وكمشروع أيضا. إنه نص لكتابة تنطلق من أرضيّة عربيّة ولكن انتماءها لحضارتين، أنتج رؤية خاصة وطبع نصّها بكثير من الجرأة في التناول. إنها نقطة الصفر... لحظة لا ترحم، تحاول فيها الكاتبة أن تنفض عن المرأة ثوب شهرزاد وعن المكان غبار التاريخ.

I. المكان أوالفضاءات المرتوقة:

تبتدئ الرواية لحظة العودة فيكون وعي المكان على سبيل الاسترجاع وإعادة إنتاج الوعي وليس من قبيل أن المكان وعاء يشكله .. تنقسم هندسة المكان إلى مرجعيات عديدة فالشخصيّة الأساسيّة قد هجرت القرية فارّة إلى فرنسا مع أجنبي لا ينتمي إلى لغتها أو دينها أو حضارتها وإذا كان السفر متحققا ماديا فإنه دليل على أن وعي الشخصيّة قد بدأ يضيق بذلك المكان المعادي لها كامرأة (وهو ما تدلّ عليه أسماء الأمكنة: ألواح العار ص 9... حي الشيطان ص 31) ففي تلك المرحلة (أوائل السبعينات) لم تكن المرأة في قريتها على الأقل تملك أكثر من أربعة جدران تقضي بينها حياتها منتظرة الزوج أوالموت وفي الحقيقة نجد أن المكان في الرواية ليس ساكنا وإنما هو لوحات متحركة يلتف الضوء على بعضها فتعتم الأخرى بالضرورة بفعل الذكرى أو الوعي الجريح ويمكن أن نقسمه إلى ثلاثة أنواع:

1- المكان الاجتماعي : يحتوي هذا الصنف على تناقض أصلي نابع من نظرة المجتمع للمرأة ففي حين نجد أن المرأة ممنوعة من الأمكنة العموميّة لأنها - ببساطة- خاصّة بالرجال فإنها تمارس "لا شعورها الجماعي" في أمكنة أخرى تتصل بالمسكوت عنه فـ"ريم" التي عادت لتوّها من باريس وتحت إلحاح ابنتها الصغيرة التي تشعر بالعطش والانهاك اتخذت مقعدا في إحدى المقاهي فإذا بالنادل يرفض أصلا أن يخدمها "فهمت فجأة خطئي، لا تجرؤ تونسيّة أن تعرض نفسها، بهذه الطريقة في قلب القرية، في مقهى ، لأن هذا المكان خاص بالرجال وفق قوانين غامضة إنه مقنّن بلذائذهم وتخميناتهم وتعليقاتهم التي يرمونها في وجوه العابرات القلائل يصحبها بصاقهم" ص 59. كما أن هذه الغريبة التي كان سبب عودتها الأساسي موت أمها منعت من أن تراها للمرة الأخيرة بعد فراق دام خمسة عشر عاما لأن الرجال فقط

لهم الحق في حضور مراسم الدفن" ص 29. إزاء هذه الصرامة اللامحدودة نجد ممارسات غريبة تحدث في مقام الأولياء الصالحين تكشف عن نساء لا تعترفن بالحدود ولا تعرفنها أصلا" لقد أكد الرعاة انهم كانوا في بعض الليالي يعيشون بهالة من الظلال النارية الكامنة فوق رابية "للة الشاردة" مرتاعين بآهات كأنها سعال الظلام" ص 9. كما أن مقام الولي الصالح سيدي الميزوني كان مسرحا لعلاقات الحب المستحيلة التي يرفضها المجتمع أو الدين "كانت النساء يلتجئن مع عشاقهن إلى أقبية الأولياء دون أن يعرف أحد لماذا (...) القرويون لا يخترعون شيئا لقد كانت النساء الآثمات يلتجئن إلى محاريب الأولياء هربا من قصاص المجتمع بل كان للبعض ولي آمر يشفع لهن لدى الرجال والله" ص (11- 214). فالحرية التي لا تجد متنفسا لها في الأعمال العادية اليومية قد تسفر عن سلوكات شاذة يدعو لها الجهل ويغذيها الحرمان وقد ظهر ذلك من خلال الكوميديا الاجتماعيّة المتمثلة في اكتشاف أصل الولي الصالح سيدي الميزوني وفضح جذوره المسيحيّة الأجنبيّة" كيف يقبل أن تضع مئات العذارى أيديهن على جسد خائن حتى وإن كان بلا روح، وأن تتخطّى الأرامل ضريحه تبركا بغية إنجاب طفل؟ وأن تعلّقن عند رأسه ملابسهن الداخليّة الأكثر حميمية بل كيف تتلى آيات من القرآن على مقامه المسيحي؟"ص 282. يخضع المكان في صفته الاجتماعيّة إلى مفارقة جادّة تجعل من مقامات الأولياء من جهة التحليل النفسي عاملا يصعّد المكبوتات ويمتصها ولكنه لا يلغيها بل يكون شاهدا عليها...

2- المنفى:

تتحد في هذا المعنى الذات الكاتبة مع الشخصيّة "ريم" التي تمكنت من مواصلة دراستها بالولاية التابعة لها قريتها إدرايا (الكاف) وقد تركت في نفسها أثرا عميقا "سيكا المخيمة على الرابية البيضاء، منكفئة على ذاتها، أراها أمامي كما لو كان ذلك منذ ست وعشرين سنة حين دخلتها أول مرة، لقد كانت منفاي الأول الذي احتوى كل المنافي" ص 169. فهذه الذات المسكونة بالغربة قد غذتها تلك المرحلة فلم تزدها إلا إصرارا على الانعتاق ونبذا للمكان، يحتوي الذات فيسجنها في إحداثياته الإجتماعيّة والثقافيّة... تترك قريتها (إبّة) إلى ولاية الكاف وتترك ولاية الكاف إلى فرنسا فلا ترى أمانا إلا أمان "المستعد إلى الرحيل لا ينقضي عنه الرحيل" إلا أن هذه التجربة كانت مفيدة لها حضاريا وجعلتها ترى قريتها بعين أخرى: "منذ أن اتخذت الطريق إلى قريتي تشوّش إيماني بالتطور والدقة. ضاعت إحداثياتي الغربية في نوع من العدم الهادئ والديمومة غير واضحة الحدود.. بدا الناس والحيوانات وكأنهم مجمدون في الفضاء، ص 14. هذه الشخصيّة الباحثة عن الانتماء في الآخر لم تعدم التعرف على إيجابيّاته". في باريس لم أحاول أن أتعرف الانتماء الطبقي لعشاقي أو أصدقائي كانت العاصمة الملونة المتقلبة لكل البلدان وأهليها تسخر من الاعتبارات الإجتماعيّة ولا تكترث لنقاء السلالة "ص 133. ولكن هذه البلاد التي بهرت عقلها، هل قدمت لها السلام النفسي، هل صالحتها مع حضارتها ككاتبة باللسان الفرنسي؟"لا فرق بين "ابه" و"باريس"، لقد مررت من القرية الصغيرة بلياليها المظلمة يشقها هزء الجنّ وآهات العائدين إلى مدينة الأنوار العظيمة التي لا تنام ولا تسمح بتسرب همسهمات الماوراء" 189- 190.

3- المرسى:

يسفر المكان عن حلّين الأوّل يحمي الهويّة الجماعيّة ويعيدها إلى تاريخ الحضارة وأصلها والثاني اختياري فردي يمكن أن تجد فيه الشخصيّة مرساها انطلاقا من ازدواج هويتها القائمة على هوية أصلية وأخرى مستعارة، فالأول يمثله منصف، عالم الآثار والذي كان يدافع بقوة عن معالم القرية بما هي حافظ أساسي للهوية البربريّة الرومانية للبلاد والذي يجب أن لا تقضي عليه رياح التطور والمعاصرة" إن انكبابه الدائم على التاريخ جعله يقيم مسافة مع الأشياء كما أن معاشرته للحجارة علّمته الحكمة والرفق.. كل ما فيه صدى لوجودات أخرى، ربما كان الماضي البعيد يسكنه كما يسكن الصدى الجبل وصوت المحيطات الأصداف"147- 148 والمكان الثاني هو تونس العاصمة بما هي مكان يجمع بين عراقة الماضي والتفتح على الآخر" قدرت فجأة أنّي افتقد المدينة ورغبت في الهروب من الجو الثقيل الذي استقر بإبة تلك الأضواء التي تكذب الليل.. المقاهي والواجهات المعتملة، مضى وقت طويل لم أر فيه العاصمة، كانت مجرد جملة اعتراضية" ص 189. ولكن تطورات الرواية تفضي إلى استحالة التعايش على طرفي نقيض (القرية وباريس) ولهذا تبقى العاصمة ضمانا لمحافظة الذات الكاتبة على

جذورها دون اضطرارها إلى تحمل مرجعيات القرية الضيّقة.

II. الرجل كتاريخ وكمشروع :

تبدو علاقة الشخصيّة بالرجل متوترة إلى حدّ بعيد بل إنها تنبض بعلاقة تاريخيّة تعود إلى ما قبل ألف ليلة وليلة. "لقد عرفت ما جعلني أهرب من بلدي : إنّها تلك الكتلة من الذكور المتراصة الحازمة التي تحجب الأفق" ص 21. ولكن هذه الصورة اللاواعية التي يعزّزها المجتمع تجد نقيضا لها في علاقة الشخصيّة بأبيها الذي لم ينجب الذكور" لقد كنت امتدادا لرغبات أبي الدفينة كما الأصابع، اليد تدفعها إلى الإنجاز، لقد اكتسبت المعارف من أجله ولأجله ذهبت إلى المعهد لأروي تعطشه إلى العلم لقد كان يقدّس المعرفة رغم أنه لم يقض إلا بعض السنوات في المدرسة القرآنية" ص 152. هذا التناقض هو الذي خلق النموذج الذي تنشده الشخصيّة وتقوليه الكاتبة.

لقد فرّت، ريم إلى فرنسا صحبة أجنبي لتتجاوز المحظورا ت الاجتماعيّة بطريقة ما". منذ ذلك اليوم لم تستطيعي أن تنظري إلى رجال بلادك دون استبطان الخوف على عفتك، كما لو كانوا هم الوحيدين المخصوصين بتدنيسها، كان يلزمك أجنبي، كما للمجرم الليل لتحبي دون أن تباغتني بفعل الإثم ودون أن تعلق بعينيك صورة الجرح الأول (اختبار البكارة)" ص 3313.317

كان لا بدّ من تجربة الحبّ لتتصالح الشخصيّة مع رجال حضارتها، وكان لابد من تجربة الحلم لتحقق الكاتبة مشروعا. فريم التي أحبت منصف جعلت منه شفيعا لها (ص 281) مع ماضيها ولكنها مع ذلك لم تتحرّر منه تماما كماض سحيق يمتدّ قرونا من الاستغلال الاقتصادي في مفهومه الأشمل، ولهذا كان أول لقاء حقيقي معه فاشلا قامت فيه كل المرجعيات لتحول بين اللذة والوعي.

كان الحلم أساسيا لتحقيق المشروع وقد احتوى على ثلاث مراحل :

1ـ الذاكرة : تمثل المشهد الأول في صورة توفيق صهرها وهو يلاحقها في الحقل ويحاول اغتصابها "أنا عند قدميه حيوان مرتجف يملؤه الخوف، إن ثقله يسحقني فلا أرى إلاّ ركنا من السماء مضرجا بالدم" ص 311.310.

2 ـ الاستشباح : يقوم الحلم بوظيفة تعويضية تنقلب فيها الأدوار بين الضحية والجلاد. لم يعد صهره غير موضوع أعريّه ، أعنقّه، أمزّق إهابه، اقطع قميصه بأسناني فينفتح، يغمض عينيه ويدافع بصعوبة، انه عار، أبعثر ثيابه حولي فيما يجلس هو كحيوان جريح" 311 ـ 312.

يمثل هذا المشهد نقيض الأول تماما، إنّه اقتصاص من التاريخ، يسفر عن شخصيّة في لحظة تحول قاسية : "أشعر أنني سيدة الليل، حاكمة القرية، أحمل شعور السعالى (أنثى الغول) الغامض تلك التي لا تعرف الذنب ولا تضيق بالمبادئ أشعر وأنا أحرث هذا الرجل بأنني أتصالح مع أرضي، كان لا بدّ لي هذه الليلة من جسد عدوّي لأتصالح مع جسدي" ص 312.

3 ـ الخلاص : ينبثق الحلم على صورة منصف، الرجل المشروع ذاك الذي يحفظ الهويّة، هويّة الأرض والتاريخ ويصالح الشخصيّة مع إحداثياتها فالمكان لم يكن سوى صورة معلاة للجسد والآخر لم يكن سوى صورة معلاة للأنا.

III. المرأة كتاريخ وكمشروع :

ينفتح النص على فسيفساء من النساء يمكن أن نقسمها إلى ثلاثة أنواع :

1ـ نساء القرية : تمثل هذه الطبقة وعي القطيع، مرحلة التشابه والمحايثة للنظام الاجتماعي، صنف يبرر العادات والتاريخ ولا يطمع في أكثر من رضا الرجل واعترافه وقد مثل هذه العلاقة الرمزيّة مع الكاتبة أختاها التوأم وفي ذلك دليل على أنهما نسخة من النظام في حين أن الكاتب نسيج مفرد صانع لذاته "لم نكن نراهما إلا معا، مرتديتين ذات اللباس، في المنوال كانتا تأكلان وتراجعان دروسهما معا ومعا تنامان، دخلتا المدرسة في يوم واحد هو 1 أكتوبر 1955 وخرجتا منها ذات اليوم أي في 30 جوان 1960 وشاء القدر أن لا تفصل بين خطبتها إلا بعض الساعات" ص 36. هذه الكوميديا الساخرة توضح هذا النموذج التبريري للتاريخ.

2 - "ليلا ابنة الشخصيّة الرئيسيّة : إنها نتائج لحضارتين" أنا متأكدة أكثر من أي وقت أنه في عيني ابنتي (الزرقاوين) وفي لغة أبيها تكمن كامل خيانتي، العلامة المريبة لبلاد ما وراء البحر" ص 16/32. تمثل هذه البنت المرأة الغربية كنموذج للتقليد وتمثل كذلك نظرة الغربية إلى الإطار العربي بكل خصوصياته في ما يتعلق بوضعيّة المرأة أساسا. هي عين الآخر تزعزع ما استقر من السلوكيات وتعري تواطؤ الضعيف مع القوى في الحفاظ على نفس الأوضاع رغم أنها لم تتجاوز من العمر خمس سنوات وفي هذه الرمزيّة دلالة على أن نضج المرأة لا يتطلب نفس عدد السنوات فالغربيّة تنضج قبل سن الخامسة أما العربيّة فتعيش ما تعيش من السنوات دون أن تمارس التفكير لأن التفكير يدعو إلى التغيير والتغيير هو أكثر ما يخيف المجتمعات المحافظة خاصة إذا بادر به النصف الأضعف" طالما اعتقدت أن النساء ناقصات عقل ودين" ص 277.

3- الشخصيّة المحوريّة : ريم تحاول أن تكون هذه الشخصيّة نسخة توفيقيّة فيها من الحضارتين معا، تحاول أن تنزع من جسدها ثوب شهرزاد الملتصق بها كتابوت، وتمارس حريتها الطبيعيّة الإنسانيّة وإذا كان ذلك في مكان ثالث : العاصمة ولكنها في نفس الوقت تفضح النفاق الاجتماعي الذي يقوم على صرامة تفسح مجالات لتصرفات خطيرة يبيحها التخفي، فحين تطلب ريم من عمتها أن تعيرها الحائك تستغرب فتجيبها "لم لا؟؟ إذا كان هذا يمكنني من أن أرى دون أن يراني الآخرون" ص 64. إنها أسئلة مختلفة تقع في منطقة وسط بين الحريّة والقسر، بين الجهل والوعي، بين الإمكان والمستحيل، بين القدم والمعاصرة.

خـــاتمــة :

يتجلّى العالم من خلال نظرة المرأة الكاتبة وتحديدا من خلال النص كحلبة سباق تملؤها الحواجز و لكن القفز عليها ليس مستحيلا هو المجتمع الذي يجبر الشخص على ازدواجيّة الذات، أن تكون له حياة في الخفاء وأخرى في النور بالنسبة لكلا الجنسين. فقط الحرية المسؤولية هي التي تحقق إنسانية الإنسان ومن الملاحظ أن كل أحداث النص تتوقف سنة 1986 لتنبثق بالضرورة عن جملة من الحلول الممكنة.

- ترجمة الشواهد من الفرنسيّة إلى العربيّة من قبل صاحبة المقال.

محمود درويش "المختلف الحقيقي"

عادل الفريجات

هذا العنوان" محمود درويش المختلف الحقيقي" عنوان كتاب قرأته بالأمس رغم مضي أربع سنوات على صدوره عن دار الشروق بعمان (صدر عام 1999). وهو في أصله عدد مزدوج من مجلة (مجلة الشعراء) الصادرة عن بيت الشعر في فلسطين. ووقع هذا الكتاب في (360) صفحة.

وقد سرّني هذا الكتاب وأعجبني، سرني لأنه كرس لشاعر مكرس سمي يوما بشاعر الأرض المحتلة ويوما بمجنون الوطن. إنه الشاعر الذي مهما اختلف الناس في تقييمه، لا مناص لهم من الاعتراف بشاعريته العظيمة وموهبته الكبيرة، فهو المبدع الذي لم يلهه نيل مقصده عن إخلاصه لفن القول، وحقيقة الشعر، وجعل ماهو خاص عنده عاما عند الناس، في حالة من الإدهاش اللغوي، وابتكار الصور، وسحر البناء، والتعبد في محراب الفن المقدس. انه الشاعر الذي بيع من كتبه في العالم العربي وحده أكثر من مليون نسخة حتى العام 1977، على الرغم من أنه أبعد ما يكون عن النموذج الشعبي وهو الشاعر الذي كادت قصيدته " عابرون في كلام عابر" تطيح باحدى حكومات العدو الصهيوني ذات يوم.

وأعجبني لأنه ضمّ تسع دراسات جادة عن شعر محمود درويش من كتّابنا صبحي حديدي وحسن خضر ومحمّد حمزة غنايم وفخري صالح وأنطوان شلحت ومحمد فكري الجزار...الخ واثنتي عشرة شهادة في تجربة الشاعر تنفع الباحثين وتهم المتابعين. وممن شارك فيها أمجد ناصر وتيمور بولاتيف وعادل محمود وقاسم حداد ومحمد عبيد الله وزهير أبو شايب... الخ. إضافة إلى اثنتي عشرة شهادة أخرى كتبها شعراء وأدباء عرب وأجانب في هذا الشاعر، كان منهم إدوار سعيد ورسول حمزاتوف وريما كازانوفا ومحمد بنيس ويحيى يخلف...الخ. وقد افتتح الكتاب بكلمة وجدانيّة للشاعر سميح القاسم، تلاها حوار هام جدا بين الشاعر من جهة وأربعة شعراء فلسطينيين هم : غسان زقطان و حسين البرغوثي وحسن خضر وزكريا محمد. وأدرج في آخره حوار درويش مع الجمهور الفرنسي عام 1997 وكانت كلمة الختام للشاعر الفلسطيني المتوكّل طه.

وليس غرضي هنا أن أستقصي ما جاء في هذا الكتاب المرجع، وانما سأتلبث عند أربعة بنود فيه هي :

1ـ آراء لمحمود درويش في فنه الشعري، 2 ـ آراء الدكتور محمد فكري الجزار حول الصورة الشعريّة عند درويش. وهو بحث يقع في أكثر من خمسين صفحة، و 3ـ شهادات في الشاعر قدمها بعض قراء شعره ودارسيه 4ـ وأخيرا عند عنوان الكتاب ودلالته. وذلك من خلال موقف حواري، فالحوار مع الكتب أو مع بعض ما جاء فيها، ربما كان أجدى من عرضها بحياديّة مطلقة.

1ـ ولنشرع في البند الأول :

ففي رد للشاعر على سؤال طرحه أحد محاوريه الأربعة حول التناص في شعره يقول :" أنت لا تستطيع أن تدخل عالم الشعر هذا برعويات. إذا لم تكتب على الكتابة فإنك تخرج الشعر من كينونته الثقافيّة فللشعر كينونة ثقافيّة من الدرجة الأولى. أما السليقة وكيف تعبر الثقافة عن نفسها فهذه مسائل تقنية. وليس هناك شاعر خال من عدة شعراء. وقد يكون شاعر هو كل الشعراء إذا كان لديه عمل جدي. فكلما عرفت أكثر كانت الكتابة أصعب،

* ناقد من سوريا.

لأنك ستبحث عن مكان خاص بك وسط الزحام". (الكتاب ص 17). ودرويش هنا يبدو من دعاة الشعر العميق ذي الغور البعيد، الشعر الذي يستدعي تأملا واستبصارا ليدرك المتلقي كنهه.

والحق أن هذا المفهوم للشعر لا ينطبق على شعر درويش في مراحله الأولى، بل ينطبق على شعره في مراحل لاحقة.

وفي مناسبة أخرى يذكر موقفه من إبداع الشعر، فيقول:" لكنني أعاني من أزمة ثقة بالنفس، وأغبط الشعراء السعداء بكمالهم، فأنا دوما أندم على أنني طبعت كتب، وأتمنى لو أنه الآن صدر ديواني الأول كي أبيد ما أريد" (الكتاب ص 35).

وهذا القلق الإبداعي في الحقيقة موقف ضروري لإنتاج الجديد ولتجاوز الذات. وهي سمة هامة من سمات هذا الشاعر الذي وصفه محمد بنيس بقوله :" محمود درويش شاعر القلق، وإنسان الوفاء في زمن نفتقد فيه الشعري والإنساني في آن".

وعن المقياس الذي يقيس كيفيّة تحول الممكن الشعري إلى شعر حقيقي، يقول درويش:" ماهي أداة القياس التي تدلنا على أن الممكن الشعري صار فعلا شعريا؟ عندما أعرف أني مؤلّف النص من أول نظرة، عندما أتعرف على شبيهي في ما أكتب، أدرك أن النص مكرر، أي رديء. ولكن عندما أفاجأ بالنص وأسأل نفسي من كتب هذا؟ وأظن أن كاتبه شخص آخر، أعتبر أنه نص جيد وأنني أضفت جديدا" - (الكاتب ص 37). ودرويش هنا يشير إلى حالة اللاوعي التي تتلبس الشاعر في حالة الإبداع، أو الى حالة الانخطاف التي تحصل للمبدع، فينتج أشياء هي مزيج من الوعي واللاوعي. وبالتالي فالشعر من هذه الزاوية ليس صنعة فحسب ، بل إلهام أيضا.

ولا يصح لنا أن نفهم هنا أن (درويش) لا ينقح شعره ولا يعيد النظر فيه، المرة تلو المرة، فقد كشف محاولات التنقيح والتبديل للقصائد الدرويشيّة، التي كان نشرها في بعض الدوريات، ثم تجمع في ديوان، الدكتور (عادل الأسطة) الأستاذ في جامعة النجاح في نابلس، في بحث له قدمه الى مؤتمر النقد الأدبي الثامن المنعقد بجامعة اليرموك عام 2000 وليس في هذا مثلبة من المثالب، بل هو حرص على التجويد والإتقان. وهو حرص محمود للشاعر إذا ما استطاع إخفاء أسرار الصنعة لصالح البساطة والعمق معا. وهما مفهومان غير متناقضين البتة.

2- وبخصوص الصورة الشعرية عند الشاعر درويش فقد صنفها الباحث (الزائر) في ثلاثة أشكال هي :

أ- الصورة الشعريّة المتوسطة بين المطابقة والإيحاء

ب - الصورة الشعريّة المتجاوزة

ج - الصورة التشكيليّة

ففي الصورة الأولى ينقل الشاعر ظاهر الحدث دون أن يتغور في الأعماق. والصورة هنا تتسم بالسكونيّة والثبات، وتحدث في زمن واحد. وهي جملة تصويريّة واحدة تحترم حدود دلالاتها القاموسيّة، دون لجوء إلى ما يسمى معنى الملغى ومثاله عليها قول درويش من مجموعته " أوراق الزيتون":

وضعوا على فمه السلاسل / ربطوا يديه بصخرة الموتى/ وقالوا أنت قاتل.

أخذوا طعامه والملابس والبيارق / ورموه في زنزانة الموتى/ وقالوا أنت سارق.

طردوه من كل المرافئ / أخذوا حقيبته الصغيرة/ثم قالوا أنت لاجئ.

أما في الصورة المتجاوزة " فالكلمة لا تؤدي دلالتها المتواضع عليها معجميا، بل تنتقل من سديميّة المعجم الى دلالية السياق. والصورة المتجاوزة تشكيل جديد ومبدع كليا ، كما في هذه الصورة التي تقترب مستويات الترميز فيها من اللغة الأسطوريّة، يقول درويش في مجموعته " تلك صورتها، وهذا انتحار العاشق" :

والأرض تبدأ من يديه/

وكان يرمي الأرض بالأحلام/:

قنبلتي قرنفلتي

وكل كلمة هنا لا تؤدي دلالاتها المتعارف عليها ، وإنما تتلبس أفقا رمزيا كما يقول الباحث (الجزار)، فالفاعل هنا هو من يخلق الأرض بيديه، وهو يشكلها بأحلامه الخاصة. والقنبلة هنا هي رمز للثورة. أما القرنفلة فهي رمز لهدف

الثائر وهو الحرية والسلام والظفر.

أما الصورة التشكيليّة فهي موصلة بعالم الرسم. والعلاقة بين الفنون قديمة وتالدة، فقديما قال هوراس: شأن القصيدة كشأن الصورة، وقال الجاحظ : الشعر صياغة وضرب من التصوير.

والشاعر في الصورة لا يصور الأشياء كما هي، بل كما يراها هو، أي يخلع عليها حللا جديدة. ومن المعروف أن محمود درويش كان موهوبا في فن الرسم وقد كان تطوره في فن الشعر بديلا عن تطوره في فن الرسم، كما صرح هو شخصيا عام 1970.

وقد ظهرت علاقة صوره هذه مع الفن التشكيلي من خلال ثلاثة مستويات هي:

- مستوى يسود فيه التشكيلي وينحسر الغنائي أو يكاد

- مستوى ينبني على جدل التشكيلي والغنائي

- مستوى يتكئ فحسب على التشكيلي لتحقيق غنائيته

ومثال المستوى الأول مثلا قول الشاعر من مجموعته "أحبك أو لا أحبك":

نرسم القدس/ إله يتعرى فوق خط داكن الخضرة /أشباه عصافير تهاجر/

وصليب واقف في الشارع الخلفي / شيء يشبه البرقوق

والدهشة من خلف القناطر/

وفضاء واسع يمتد من عورة الجندي الى تاريخ شاعر

فبداية اللوحة هنا رسم لمدينة القدس التي تتماهى مع فلسطين أو ترمز لها، ومجيء ذكر الصليب يوقظ في الذاكرة عذابات شعب بكامله، سبق أن أدى دوره في التراث الديني المسيحي الناصري المصلوب وفق الخطاب الديني المسيحي. وقوله عورة الجندي اشارة ورمز الى هزيمة الجيوش العربيّة عام1967. أما قوله: تاريخ شاعر، فلعل الإيحاء فيه يعني مهمة الشاعر التي يراها تتلبس بتاريخ الأمة.

وفي صورة تشكيليّة أخرى يقول الشاعر في مجموعته "أعراس":

في دروبي الضيقة/ساحة خالية/

نسر مريض/ وردة محترقة

وفي تعليق للناقد الجزار على هذه الصورة يقول (ص 209):

" لا يعني وجود عناصر اللوحة غير وجودها، هذا الوجود المفرغ من الدلالة، فانفتاح الدروب على الساحة لا يعني الامتلاء وانما الفراغ، ساحة خالية. ووجود النسر وجود مسلوب من دلالات القوة والتحليق "نسر مريض" كما أن الوردة مفرغة من جمالياتها لونها الحيوي وعطرها الأرج. وكل هذا يبقى دون علاقة قائمة أو محتملة، إنه عبث تشكيلي يوازي عبث الواقع، يوازيه ولا يطابقه، لصالح تعبيريّة اللوحة الخارجة من الضيق الداخلة الى الهدم".

3 - وإذا انتقلنا إلى البند الثالث من بنود خياراتنا في تقديم هذا الكتاب، نرى أن نتوقف عند شهادة الشاعر الفلسطيني (حسين البرغوثي) في الشاعر وهواجسه، وهو ممن واظبوا على متابعة تجربة الشاعر عن كثب، من بداياتها وحتى اليوم، ومما جاء في تلك الشهادة:" لمعت في ذهني فكرة أن محمود درويش يستمد طاقته الإبداعية من قوة هائلة على الحب، رغم كل شيء. الحب موضوعة دائمة في روحه، ليس حب المرأة فقط، بل الحب الكوني. كثير من الشعراء السيئين هم سيئون لأنهم يكرهون الحياة كرها لا واع كبيراً، أي بلغة نيتشه انهم من علامات انحطاط الثقافة"- (الكتاب ص 229).

وما يكشف عن هذه الحقيقة قصائد الحب التي نظمها درويش في حبيبته اليهوديّة (ريتا).

والتي يقول في إحداها، مبرزا كيف تفسد البندقيّة اليهوديّة حبه لريتا، وتطلق النار على رموز الحرية والإنطلاق (العصافير)، ورموز الذكريات الجميلة، وهي عند درويش (الصورة)، ورموز المستقبل وهي عنده (المواعيد)، يقول درويش:

بين ريتا وعيوني بندقية

والذي يعرف ريتا/ ينحني ويصلي / لإله في العيون العسلية

آه ...ريتا

بيننا مليون عصفور وصورة/ ومواعيد كثيرة

أطلقت نارا عليها بندقية.

ولا شك أن الشاعر هنا أراد بالندقية، البندقيّة الصهيونيّة، التي تقتل الحب والماضي والحاضر والمستقبل للشعب الفلسطيني، الذي يمثل شاعرنا وجدانه المقهور وصوته المعبر.

ويقدم الشاعر(حسين البرغوثي) رأيا آخر حول موقف الشاعر من الهزيمة، فيقول:" لا نجد أن الهزيمة استولت على الروح عند محمود درويش، بالعكس روحه تتحرك في محاور خطرة كالحرية والحب والثورة والموت والبعث. هكذا تكون حكمة الهزيمة أيضا ليس في التمرغ فيها بهدوء، كالمتشائل . وتجاوز كهذا لا يحدث في الفراغ بل في التاريخ" - (الكتاب ص 235). ومن أبرز الشهادات في هذا الشاعر ما جاء في حديث (أدوار سعيد) عنه إذ قال :" عند درويش يدخل الخاص والعام في علاقة قلقة دائمة، حيث تكون قوة الأول وجموحه غير متلائمة مع اختيارات الصواب السياسي، والسياسة التي يقتضيها الثاني. ولأنه الكاتب الحريص والمعلم الماهر فإن درويش شاعر أدائي من طراز رفيع ومن نمط لا نجد له في الغرب سوى عدد محدود من النظائر. وهو يمتلك أسلوبا ناريا لكنه أسلوب أليف على نحو غريب" - (الكتاب ص 276).

وفرادة درويش هذه دفعت الشاعر والناقد البحريني قاسم جراد ليقول:" أظن أن محمود درويش واحد من ثلاثة شعراء عرب لا يستطيع أحد تقليدهم دون فضيحة".

4- بقي لي أخيرا أن أشير إلى العنوان الفرعي لهذا الكتاب الهام، وقد تمثل بوصف محمود درويش بالمختلف الحقيقي. وحقا ، فإن (درويش) مختلف عن (درويش)، وبعبارة أخرى فإن (درويش) البدايات الواضحة، ليس (درويش) المرحلة الرمزيّة الغامضة، ولا درويش المرحلة الأخيرة. فبعد أن كانت قصائد درويش تتلى في كثير من المناسبات، ويسبق بها الجمهور شاعره في إنشادها في بعض أماسيه الشعريّة، صارت وقفا على الخاصة. وشتان بين قصيدة درويش التي يقول فيها :

سجل أنا عربي / سلبت كروم أجدادي

وأرضا كنت أفلحها

أنا وجميع أولادي ولم تترك لنا / ولكل أحفادي

سوى هذي الصخور

فهل ستأخذها حكومتكم كما قيلا

إذن ...

سجل برأس الصفحة الأولى

أنا لا أكره الناس/ ولا أسطو على أحد

ولكن اذا ما جعت

آكل لحم مغتصبي

حذار.. حذار من جوعي/ ومن غضبي...

اذن شتان بين القصيدة السابقة من جهة، وقصائد الشاعر في مجموعة" هي أغنية" (1986) ومجموعته "ورد أقل" (1987) من جهة ثانية، ففي هذه المرحلة كما يقول فخري صالح" تصبح قصائد درويش أكثر صفاء وتتخلص إلى حد كبير من تراكم الصور الشعريّة وفائض اللغة، الذي تقع عليه في القصيدة العربيّة المعاصرة، وهو ما يهيئ الشاعر لانطلاقة حاسمة في شكل قصيدته وصوره الشعرية" (الكتاب ص 138).

ويمضي درويش بدءا من مجموعته" أرى ما أريد" (1990) ووصولا الى مجموعته" سرير الغريبة" (1999) الى تطعيم عالمه بمشاغل شعريّة ذات طموح كوني. وبهذا المعنى لم تعد عناصر التجربة الفلسطينيّة تحتل بؤرة شعر درويش- (الكاتب ص 140).

ومن أمثلة الغموض قول الشاعر في مجموعته "أرى ما أريد" :

أرى ما أريد من الحقل .. اني أرى

جدائل قمح تمشطها الريح، أغمض عيني

هذا السراب يؤدي الى نهاوند

وهذا السكون يؤدي الى اللازورد.

وخلاصة القول: إن العنوان كان ذا دلالة حقيقيّة على شاعر متطور متحول متمرد على ماضيه يجدد نفسه باستمرار ويتحول من موقع الى موقع، باحثا عن التجديد والخلق المدهش، مؤكدا أن المراوحة في المكان تميت الشعر والشاعر على حد سواء.

رحلة الخروج

(قراءة في «ثلوج دافئة» (1))

عبد الواحد السويح

«ثلوج دافئة»منعوت طبيعي ونعت ثقافيّ من رؤيا الإنسان ينزاح عن مفهومه النّحوي باعتباره تابعا ليشهد عن قطبين ما ألذّ الوصل بينهما : البرد والدفء.

على هذا التّقابل يبني محمّد الحبيب براهم نصّه فإذا هو ميناء لسفن عديدة أكثرها أمنا أشدّها إغراقا في كلّ ماهو طبيعيّ حيث تتوادد الأضداد وتتألف بدءا من العنوان الذي يمثّل وحدة إيجابيّة بؤرة لما يعتلي تحته من صخب ينثر الدهشة ويلقي السؤال.

الإطار ليل « بديع عجيب » ص 155 يشتعل في سواده بياض الثّلج ، لونان لا مثيل لكثافتهما الرّمزيّة التي لن نتوقّف عندها لأننا سنمضي في الدهشة والعجب اختياراً ارتأيناه لهذه القراءة ومسايرة للغلاف التخييلي الذي حرص الكاتب أن يحفض فيه قصّة عالم يتهادى على سيّارة عائدة من ″زفاف مهيب″ ص 156.

الزّمان: أزمنة توهمك بالتّداخل لكنّها تسخر من الاعتقاد السّاذج أنّه ثمّة ماض وحاضر ومستقبل. هذا الفصل يتمّ في الحكى الذي يهتمّ بوقائع تقتضي زمنا معيّنا أمّا الطبيعة وهي الشخصيّة البؤرة في هذا النّص فإنّها تشدّ الزّمن شداً وترتدي كلّ الأوقات تشعّ بها وتشهد بكلّ سحر وفنتازيا قصّة الإنسان والطّبيعة أو فلنقل الإنسان الطبيعة أو الطبيعة الإنسان فالواو الفاصلة بينهما خطأ سهل أن ننتبه إليه إذا ما بحثنا في أوجه العلاقات القائمة بين الطّرفين الإنسان والطبيعة ... سحقا لبين هذه وسحقا للواو!

لنلتمس قبل ذلك بنية الحدث ولنشر بكلّ اطمئنان إلى أن ديمومته وجه محدّد (رجل وامرأة عائدان من حفل زفاف على سيّارة في ليلة ثلجيّة)، وقفا لا متناه (رحلة الإنسان في الطبيعة وتلازمها اللانهائي).

على هذا النّحو يخرج محمّد الحبيب براهم الأحداث من طبيعتها الثقافيّة السّاذجة التي توهم بفعل إنسانيّ مستقلّ عن الطبيعة إلى عالم أرحب هو جوهر الوعي والجمال في كونيتهما فينتقل الباثّ بالمتلقي من المحدود إلى اللامحدود عبر رؤيا جماليّة للعالم بدت قادرة بشاعريّة بسيطة لكنّها كالسّماء على إلغاء الواقع (الثقافي) لتأسيس الحقيقة (الطّبيعي).

لقد خرج الكاتب بالأحداث من مكانها الثقافي (النّزل) إلى وهج الثلج يفاجئنا ″في حرارة الفرح على الطّريق السّريعة″ ص 158 وإذا بالسيّارة التي تحمل الرفيقين آدم وحوّاء ″ تمرق كالعروس في ثوب الزّفاف الأبيض″ ص 155 ـ156 فالثّلج ″يكسوها ثوب زفاف لا حدّ لحدوده″ ص159 ″ وينشر أجنحته في كلّ مكان ويحكي قصّة الإنسان والطّبيعة″ ص 161.

نحن إذن أمام عرسين :

عرس الإنطلاق وهو إنسانيّ خاضع لمؤسسة ثقافيّة وعقد اجتماعي طرفاه رجل وامرأة وعرس ممتدّ في الزّمان والمكان يتجاوز السّنن المألوفة بما أنّ طرفيه، الإنسان من ناحية والطبيعة من ناحية أخرى وهذا الجدول يبيّن أوجه الاتصال والانفصال بين العرسين :

العرس الثّقافي	العرس الطّبيعيّ
طرفاه: عروسان لهما وجود يقتضي دالاّ ومدلولا محدّدين.	ـ الإنسان والطّبيعة ـ الكون
مكانه : ـ النّزل	ـ الثّلج حرير أملس ...والماء المتجمّد على حافتي الطّريق جسم خالد متلألئ وضّاء...
مظاهره : ـ الرّداء الأبيض والملابس الفاخرة والجواهر النّادرة...	

ينبني النّصّ إذن على هذا الانفصال البديع من المحدود إلى المطلق. إنّها رحلة الكاتب لمعانقة فضاء الطبيعة الرّحب فهي أصل الجمال وأصل الحقيقة وهما مبحثان فلسفيان لا يجد القارئ عناء كبيرا لكي ينتبه إلى اتّقادهما في عقل محمّد الحبيب براهم لحظة مكاشفته " القصصيّة". يقول :

«تولد الحكمة في عبث الطّبيعة ومفاجآتها النّادرة...» ص 156.

ويقول في سياق آخر يتأمّل جمال الطّبيعة :

«كانت الأرض مجلّلة بالبياض، ثلج على الأشجار ولحاف ناعم أبيض على الهضاب والبطاح، وجسم متلألئ متجمّد ... والكلّ يسبح في الطّهر والإحسان بالغموض والحكمة...» ص 157.

وقد ضمّ النّصّ على قصره جملا بحارا كم نحتاج من قفزات للغوص في أعماق كثافتها الدلاليّة :

« الإبداع فرصة عمر» ص 156

« يضيع العمر والمرء يعدو ويستوي بالبياض الزّفاف والرّحيل.» ص 156.

« الدّنيا فراغ وفضاء وإلهام...» ص 159

مدهش هذا التّمازج بين حقلين دلاليين من الأدب والفلسفة قد نجد له تأويلا ربّما يكمن في أنّ اتّصال (بالمفهوم الصّوفي) الإنسان بالطبيعة أفضى إلى هذه التّأمّلات وإلى سيل الحكمة الجارف فصورة الطبيعة في نص الكاتب شبيهة إلى حدّ كبير بالمرأة في جمالها وغموضها وإلهامها... ربّما لهذا السبب يهدي الكاتب نصّه إلى رفيقة دربه :

«الإهداء : إليها ملهمتي دوما، هويدا...» ص 155.

ويزداد الأر وضوحا حين نقف على أهمّ مشهد من مشاهد النّصّ الرمزيّة والمتمثّل في حركة أصابع الرّفيقين داخل السيّارة... اتّصال والتحام يبلغ درجة الذوبان والتّلاشي يستدعي في الأذهان مقولات صوفيّة، بدا الباثّ على وعي شديد بأهميّتها في مقاله. يقول :

« وكان الثلج غامرا والوهج متصاعدا وأصابعها تتّحد فلا الألم يعصف ولا الحدّ الفاصل بين الأنامل يعرف ...ذوبان والثّلج ينهمر، حرارة والصّقيع ينشر صدره، ولحظات تهجّد وتعبّد كحالة الصّوفيين في أوج التّخمّر!» ص 145.

ويقول في سياق آخر من النصّ :

« لم ينبس بكلمة بل واصلت الكفّ اعتصارها برفق وحنوّ ورموز ودلالات ،تناظرا في شبه خدر أو إغفاءة حلم وهمس القطن الرّذاذ النّاعم لبلوّر السيّارة يصفعها فلا يخدش، ويتناوم على جنبات الطريق فيكسوها ثوب زفاف لاحدّ لحدوده ..." ص 159

العرس الحقيقيّ إذن في هذا الحلول والإنصهار.. حالة طقوسيّة تصل الحواسّ فيها إلى معانقة اللّذة الكبرى: الجمال، وهل من لذّة أجلّ منها؟ مدهش أن نرى كلّ الأشياء جميلة ومدهش أكثر أن نرى الجمال فيما ألفنا أنّه غير جميل فإذا بالثّلج " حرير والظّلام نور والوحدة نشيد والخلاء مهرجان..." ص 159

الجمال خير والخير سعادة والسعادة لذّة. اتّفاق رائع مع فلسفة شوبنهاور ألغى معه محمد الحبيب براهم كل ما يمكن أن يوهم الإنسان بأنّه لذّة:" انسي الملابس الفاخرة والجواهر النّادرة..." ص 161. هذه الأشياء على صلة باللّذة لكنّها لذّة مؤقّتة زائفة سراب لا يروي الضمأ ...وربّما لهذا السبب خرج بنا الكاتب من عرس النّزل الفاخر المحدود إلى عرس آخر يتّسم بالشموليّة والإطلاق ...عرس الإنسان والطبيعة، فيه تتّخذ ملامسة الأصابع للأصابع بعدا جماليا أنسن العالم وحولّ من وجهة الخطاب فاستعاض الكاتب عن هو وهي في خاتمة نصّه بـ"الزمن" و"روح الحياة" فما قالته الرفيقة لرفيقها في بداية الحوار المعقود بينهما يهمس به الزّمن لروح الحياة « يا لها من ليلة عمر!...» ص 161.

ياله من نصّ يتّخذ فرادته من دعوته إلى العودة إلى الطبيعة بما فيها من براءة وطهر وحقّ وجمال ويتّخذها أيضا من لغته القريبة من الشعر وهو ما تفطّن له الأستاذ محمّد البدوي في تقديمه للمجموعة حين قال :" لقدبلغ عشق اللغة مداه فكان الاحتفال بها قد جعل النّصوص السرديّة أقرب ما تكون إلى قصائد..." ص 15.

كما يكتسب النّصّ فرادته من اشتغال الكاتب على معاجم فيها من الفلسفة ومن التصوّف ما يثير الدهشة حقّا " فلا تنتهي القصّة ولا يموت الإنسان ويهمس الزّمن لروح الحياة : يا له " ص 161 من نصّ!

1 ـ نص في سبع صفحات من المجموعة القصصية "صخب الأمواج" للكاتب محمد الحبيب براهم، دار المعارف ـ سوسة ـ الطبعة 1 سنة 2000.

وحيد الطويلة في «ألعاب الهوى»:
يمزج فانتازيا الجوع والشّبع بروح السّامر الشعبي

جمال القصاص (*)

يلعب وحيد الطويلة في روايته الأولى «ألعاب الهوى» على أزمنة الحكي الشفاهية والتي تتمثل في حواديت وطرائف ونوادر القرية المصرية. ويشكل من دلالاتها الفارغة والاعتباطية والساذجة مناورة سرديّة شيقة، يردفها بخيال جامح، مسكون بمجاز الحكاية، وروح ساردة نزقة، تشيع جوا من المرح والسخرية في تخوم النص، ولغة هجين تمتح من الفصحى والعامية معا، وتمزج بينهما في تساوق سلس ومحكم، يكثف في حيوية الحوار ويضفي عليه مسحة من الشفافية البصرية والسمعيّة.

منذ بداية الرواية يطالعنا واقع هزلي لقرية نائية، جهمة، ضاربة في الحلكة والفقر، وشخوص معظمهم من اللصوص والمطاريد والساقطين من غربال الزمن والحياة، ولا يحركهم سوى نوازع الجشع والطمع، مفتقدين أدنى إحساس بالنبالة أوالكرم. وفي المقابل يبدو بطل الرواية «الشيخ حامد» ذا نزعة أبيقورية من نوع خاص، فخياله لا يذهب - غالبا - أبعد من حدود بطنه، وكأن الطعام متعته بل مرثيّته الوحيدة في الحياة. حامد، خطيب مسجد القرية، المتعلم في الأزهر لا يكره سوى شيئين : الجوع والموت،لذلك يسخر منهما في أعماق نفسه ،ويطاردهما حتى في الحلم ، وهو يرى أن العالم خلق في لحظة جوع، وأيضا سيؤول إلى الفناء في لحظة جوع، ثم إن البشر - في رأيه - لا يعرفون الشبع، بل هم دائما مفطورون على الجوع ويضرب الأمثلة على ذلك بشكل طريف - أحيانا - في خطبه بالمسجد وعلى نحو خاص في نكاته ومزاحه مع صديقه الشيخ اسماعيل ، الكفيف مساعده في المسجد. وعلى العكس من ذلك يبدو «النادي» أخوه الأصغر عادلا قويا، صاحب سطوة ومهيبة خاصة، يعمل للصالح العام.. يموت النادي فجأة ، في لحظة مصيريّة من حياة القرية، وبعد أن اكتمل على يديه مشروع المصنع الجديد، الذي سيقي أهلها الغلابة ويلات العوز والجوع.

وبموت النادي ينكسر الحلم، وينفرط عقد الزعامة الوهميّة في القررية، في مكائد وفتن وحروب صغيرة، تسرق خلالها حجة القرية من حوزة الشيخ حامد، ويغتصب «وفازيت حار» ابن أخيه، «الغجريّة» بائعة الفاكهة، الشريدة التي آوتها القرية. وتلمح الرواية إلى علاقة ما غامضة بينها وبين النادي ، حيث كان يحوطها بهيبته، ويحميها من غوائل الزمن والبشر. وكما يشير النص.. «جميلة من الغجر، قال النادي وصمت، بدا كما لو كان الوحيد الذي يعرف خبيئتها، ولم يبح لأحد ، استطالت جذورها في البريّة، وتفتحت مواهبها يوما بعد آخر، انتقلت من العسل الأسود والليمون إلى الأفراح والمآتم، وهات يا عديد».

في هذا الجو تتسع سطوة اللصوص والمطاريد، بخاصة في لعبة الانتخابات التي يزج فيها الشيخ حامد عنوة، وبعد أن يحال إلى التقاعد تاركا مهمته في المسجد لواعظ آخر.. وتسود حالة من الاضطراب والتشرذم القرية فلا أحد يستطيع أن يملأ فراغ النادي أو يعوض وجوده الذي أضحى بمثابة ايديولوجيا شعبيّة، وهو ما يرشح شخصيّة النادي لأن تتماثل رمزيا مع شخصيّة جمال عبد الناصر.

ويثير هذا الالتباس الرمزي العابر في طوايا الرواية

---

* كاتب من مصر.

سؤالا مهما حول علاقة النموذج بالجماعة، وكيف يتحول كلاهما إلى قناع للآخر، يضمن، أو على الأقل يؤمن حدود وجوده، فإذا انكسر القناع ترتبك الجماعة، حتى تبحث عن قناع آخر. بيد أن هذا الاستيهام السياسي لا يتوقف فحسب عند شخصيّة «النادي» فثمّة استيهامات سياسيّة أخرى، يمكننا أن نجد تجسيدات لها في الوقائع السالفة الذكر.. وغيرها. وهي استيهامات استطاع النص أن يضمرها ويموهها في حركته صعودا وهبوطا، وإن ظل بعضها ناتئا ومقحما لاصطياد مفارقة خارجيّة غير مشبعة بروح النص نفسه، أو نابعة منه. وربما يجسد ذلك هذه الممازحة بين «وفا» وعمه حامد بطل الرواية .. «عليّ النعمة من نعمة ربي يابا حامد، أنت أحسن من جمال عبد الناصر.. إنت بتتريق عليّ يابن خويا ؟! عبد الناصر هو اللي بدع الاشتراكيّة، وانت اللي طبقتها، والله لو عرف يمسك البلدزي ما انت ما مسكت العيلة لحل مشاكله، لكنه ساب كلابها على ديابها".

وعلى ذلك، ففي مناورة السرد يفضح الطويلة الحكاية، يعري منطقها وتواطؤها ويرميها على قارعة الطريق كمحض واقعة، شائعة ومبتذلة، وكأنه هنا يذكرنا بحس السامر الشعبي، الذي يمزج الراوي فيه ايقاع السرد، بلطشاته المطولة والخاطفة والمتقاطعة بمتعة الفرجة، ليفض في النهاية مكنون الحدوتة، أو الأمثولة، أو المروية، ويتحول الجمهور - من ثم - إلى شهود عيان، ليس فقط تحت تأثير لحظة الاستماع، بل بما يضفيه على الحدوتة نفسها من طلاءات تشارف روح الحكمة أحيانا، والفانتازيا والقداسة أحيانا أخرى.

وبرغم إن الراوي أو "الكاتب" نفسه متورط ضمنيًا في النص، إلا أنه يحتفظ دائما بمساحة ما محايدة، تتيح له حريّة الترقب، والوصل والقطع لخطوط الزمان والمكان، سواء في النسيج الداخلي للنص، أو في محيطه الخارجي والذي يراوح ما بين حقبتي الستينات والسبعينات في مصر. وهو راو حذر، شديد الحيلة والتيقظ، يشبه - بلغة الطويلة نفسه - الذئب الذي يغمض جفنيه مدعيا النعاس، ليهب الفريسة نوعا من الأمان الزائف. يتحرك هذا الراوي في النصّ على مستويين أحدهما علوي، والآخر سفلي، فهو لا يختلط بحوارات الشخوص، ولا يتدخل في حيواتهم ومصائرهم، بل يعلو على ذلك في لحظات، وفي لحظات أخرى يبدو وكأنه يحرك كل الخيوط، لكن بشكل شفيف غير مرئي. وقد أتاح هذا للنص القدرة على أن يتحول بتلقائيّة من الداخل إلى الخارج والعكس في الوقت نفسه، كما ساهم في خلق نوع من الذبذبة الدراميّة في حركة ضمائر السرد وهي تنتقل بين الأنا، والنحن، والهم، وصيغ النفي والإثبات، الاستهلال والوصف، وسط سطوة الفعل المضارع ظاهريا، والذي يشي بكثافة زمانيّة ما، لها امتداد تاريخي قائم ومتحقق بالفعل، يتجاوز الحدود أو الحرية المتوهمة للنص.

يخرج الشيخ حامد من عباءة الميثولوجيا الدينيّة بشكلها التقليدي، لكنه يحولها في الحلم إلى طقس شعبي، مخفوق بروح مفارقة حريفة، وتوترات منولوج داخلي متقطّع، تختلط فيه الرؤى الحلمية والمشاعر الكابوسيّة، ومحفوف في الوقت نفسه بنبرة سخرية من الموت والذات والآخر، تظللها نوازع وهواجس مرحة، تغيم فيها الحدود بين الجد والهزل، بين الواقعي والمتخيل... فالشيخ حامد التقي الورع الذي لم يشته في حياته سوى لذة الطعام، ها هو يوشك أن يخسر آخرته بسبب حسنة وحيدة، لا يعرف كيف يعوضها، أو حتى يستدينها من أحد أقاربه أو معارفه، ولا ينسيه جو الحلم المفعم بالمفارقات تاريخه الشخصي ولذته الأسيرة، لذلك يخاطب نفسه .. " حسنة بمليم يا حامد، حسنة واحدة وتصل للبريمو، وتأكل الديك الرومي وحدك، والنساء مثل لهطة القشطة حولك، فلتبحث عن أبيك رغم أنك كنت تخاف منه خوف العمى".. وحين يصحو من حلمه يصرخ في وجه زوجته.. "هما ولاد الكلب دول يا نميرة كانت عندهم حسنات من أصله".

ومن ثم تفكك طاقم الحلم الترسيمات والأدغال التقليديّة للشخوص، وتمنحهم خيالا مؤثرا ولحظات خاصّة من النشوة والسمو النفسي على واقعهم المادي، فصدمة الخبرة الدينيّة لدى الشيخ حامد تحولها طاقة الحلم إلى فعل تطهير، يصطدم في مرآته بحيواته الهارية ونواقصه الدفينة. وبآليات هذه الطاقة نفسها يتحول مشهد موت زوجته " نميرة" الانسانة البسيطة العادية، ولحظة دفنها في آخر الرواية إلى محفة روحية تحلّق في أجوائها وكأنها احدى القديسات وفي تلك اللحظة نفسها تحرك طاقة الحلم آلية التذكر، فيخايل الشيخ حامد في ظلال موت "نميرة" طيف أمه " عروسه" وكأن الموت طاقة أخرى للتفتح على الحياة.. تجسد الرواية هذا المشهد في

نجوى حليمة على هذا النحو.." قالت نميرة إنها رأت كوكبا في قلب السماء ليلة وفاة عروسه راح يدور ويدور حول البريّة، يغيب ثم يظهر ثانية، واختفى قبل طلوع الفجر".

إن الجوع يبرز في الرواية كـ "تيمة" أساسيّة وفارقة، بل محرضة أحيانا على التمرد ضد المفهوم الفارغ والهزلي للحكاية أو الحدوتة، بل ضد مفهوم الشبع نفسه، والحلم المتواتر فيه فالشبع كما تصوره الرواية - حالة مؤقتة طارئة سيعقبها جوع أشد، بخاصة في واقع يعيش معظم ناسه على حافة الرغيف - لكن هل يمكن أن يندرج هذا النص ضمن ما يمكن أن أسميه "كتابة الجوع" وفي ظل فانتازيا الجوع والشبع بإيقاعاتها اللدنة، الساخرة والمباغتة التي تلون سياقات السرد، ومسارات الحوار، وتشكل - إلى حد كبير - قسمات وملامح الشخوص، وصراعاتهم مع بعضهم بعضا، أو مع واقعهم الذي أدمنوا عطبه وحلكته .. أتصور أن الرواية تقع في معظم فصولها على قدر من تخوم هذه الكتابة.. فعلى الرغم من أنها ركزت على الشبع كمظهر فيزيقي نقيض للجوع، إلا أنها استطاعت أن تحقق من خلال أمثولات التشابه في بنية المشاهد والرؤى والحالات صيرورة روائيّة مسكونة بشهوة أعلى مما هو أرضى أو حسي في البشر والناس والأشياء.



*- صدرت الرواية عن منشورات مركز (مريت) - القاهرة 2004.

مكتبة الحياة الثقافيّة

تقديم ع.م.ر

« النشيد الأبدي»

للدكتور حسن الغرفي (المغرب)

. يعتبر الشاعر المصري الراحل أمل دنقل أحد أهم شعراء الحداثة العرب ولذا كان رحيله المبكر أثر مرض عضال فاجعا فقد كان يعد بالعطاء الكثير. من أعماله الشعريّة الذائعة : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ط 1 دار الآداب بيروت 1969/تعليق على ما حدث ط1 دار العودة. بيروت 1971/ مقتل القمر - دار العودة - بيروت 1974/ العهد الآتي - دار العودة - بيروت 1975/ أوراق الغرفة 8/ الهيئة المصريّة العامة للكتاب - القاهرة 1983/ أقوال جديدة عن حرب البسوس - دار المستقبل العربي - القاهرة 1983.

كما طبع مجلد أعماله الكاملة خمس طبعات.

وبمناسبة المؤتمر الذي نظمه المجلس الأعلى للثقافة في ذكرى رحيله تحت عنوان (أمل دنقل الإنجاز والقيمة) مايو (جوان) 2003 صدرت عدة مؤلفات لعل من أهمها كتاب الباحث والشاعر المغربي د. حسن الغرفي المعنون (النشيد الأبدي - أمل دنقل - سيرة شعريّة ثقافيّة).

اعتمد المؤلف كما أوضح في الإضاءة التي قدم لها كتابه على (ما استطعت الوصول اليه من كتاباته النثريّة وحوارات أجريت معه في المجلات والجرائد، اضافة الى مساهمته في ندوة مجلة " فصول " الخاصة بقضايا الشعر المعاصر)

وغايته من وراء هذا الجهد كما يذكر (أن يكون هذا العمل مسعفا للذين سوف يرصدون الأعمال الابداعيّة لشاعرنا - البالغة الغنى والرحابة - بالدراسة والنقد، كما آمل أن أكون قد أسهمت - قدر جهدي - في تقديم وجه آخر من تراث شاعرنا لاعتقادي أن الدراسة الكاملة المتعمقة لا يمكن أن تتم الا بوضع كل أعمال الشاعر بين أيدي دارسيه).

فصول الكتاب هي : بين يدي الشاعر/ الشاعر وبداياته/ مفهوم القصيدة/ كيمياء الشعر/ حدود اللغة الشعريّة/ قضيّة الالتزام في الشعر / أمل دنقل ناقدا / آراء ومواقف / كيف. تلقّى أمل دنقل ديوان.. كائنات مملكة الليل ..لحجازي .

ونذكر هنا أن المؤلف في فصلين من الكتاب قد توغل في قراءته لأعماله، ففي فصل (مفهوم القصيدة) يقرأ : نموذج القصيدة طرفا القصيدة/ آتي القصيدة. وفي فصل (كيمياء الشعر) يقرأ: مفهوم الشعر.. متغير / المطلق / عن موسيقى الشعر.

عاش دنقل (43) عاما وخلالها أنجز أعمالا عديدة جعلت النقاد يعتبرونه أهم شاعر مصري بعد جيل عبد الصبور وحجازي. وأن الشعر المصري لم ينجب في السنوات اللاحقة شاعرا بحجمه.

وقد تزوج من الصحيفة عبلة الرويني التي كتبت عن حياتها معه كتابا حميميا عنونته بـ (الجنوبي)، كما أنجزت كتابا ثانيا صدر متزامنا مع كتاب د. الغرفي هو (ببليوغرافيا أمل دنقل).

عاش دنقل فقيرا معتدا بنفسه وشعره، وهو صاحب القصيدة الشهيرة "لا تصالح" التي مازالت تتردد حتى اليوم وفيها يرفض أي تصالح مع اسرائيل.

كان الشعر همه وشاغله، وقد قال في احدى الحوارات التي أجريت معه عام 1983 : (أنا لم أعرف لي عملا أو مهنة

غيرالشعر، لم أصلح في وظيفة، ولم أنفع في عمل آخر، انني كنت راهبا في محراب الشعر وحده، أنت لا تستطيع أن تكون موظفا وكاتبا أو صحفيا وشاعرا، الكتابة موقف متصل، أن تكون أو لا تكون، تكتب أو لا تكتب).

هذا الكتاب مرجع مهم عن شاعر سيظل حاضرا حتى في غيابه.

يقع الكتاب في 130 صفحة من القطع المتوسط - منشورا المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - سنة النشر 2003.

"أسس منذ ألف عام"
لعادل معيزي

بين الشعراء التونسيين الشباب الجادين يؤشر اسم الشاعر عادل معيزي كواحد من أبرزهم.

وبعد اصداراته السابقة في تونس مثل (وطّان القصيدة) و(أحبك حين أحبك) و(حكمة العصر) تحول لبيروت احدى عواصم الكتاب العربي ليصدر عمله الجديد منها المعنون " أمس.. منذ ألف عام".

وقد جنّسه بـ(رواية شعريّة). وفي الداخل يواصل شرح عنوان كتابه واصفا إيّاه بأنه (ملحمة العذاب الأرضي وأسطورة الزمن الآتي).

أما الاهداء فلزوجته وقد صيغ بشعريّة هو الآخر حيث جاء فيه: (الى الذاهبة باستقامة الضباب

الى أعلى منن نفسي هناك صوب الأقاصي

الى مبتكرة الحقبة المؤاتية في عبث الروح

المبتغية لنا القوة لنمكث في ...

الواثقة بالشعر و بـ

خديجة الأشباح : سلمى)

هذه (الرواية الشعريّة) وفقا لتسمية الكاتب لها، روت لنا أكثر من حكاية، وعندما نتوغل في قراءتها ننسى الحكاية ونتذكّر الشعر. اذ أن هذا الفتى الهادئ النحيل بنظارته الطبيّة الأنيقة قد مضى بعيدا في تطوير أدواته ليكون صوتا فاعلا بين أصوات جيله المتميّزة والمختلفة

ومن هنا سر محبّتنا لها.

وهذا مقطع من هذا النصّ المؤثر:

(واقف والنار تجني ما تراءى من ضلوعي

ثم تمضي لعراء الروح كي تبحث عمّا..

يتبقّى فيّ من أسرار صلبي

فوق عرش اللغة الأولى

وعمّا يتبقّى فيّ

من ذاكرة يرسو عليها الشعر

فيما يلطم الأجداد تمر العشق

للأرض التي تأبى احتراقي).

هذا عمل سيبقى في ذاكرة الشعر واحتاج الى جرأة مضاعفة من هذا الشاعر الشاب لاقتحام مجهول هذه المزاوجة الصعبة بين النار والماء.

توزع الكتاب على سبعة فصول وقد جاء في 168 صفحة من القطع المتوسط - منشورات دار الفارابي بيروت 2004 - لوحة الغلاف للفنان اللبناني فارس غصوب.

"غناء البطريق"
لحسن داود (لبنان)

يعتبر الروائي حسن داود أحد أبرز الروائيين اللبنانيين الذين ظهروا في عقد الثمانينات. وكانت باكورته رواية " بناية ماتيلد" الصادرة عام 1984 من أهم الاضافات لمنجز رواية الستينات الذي تمثله أعمال الياس خوري والياس الديري وغيرهما.

وبعد هذه الرواية التي حظيت بعشرات الدراسات المثمنة لها أصدر روايته الثانية " أيام زائدة" عام 1992 تلتها روايته الثالثة " سنة الأوتوماتيك" عام 1996.

أما العمل الجديد لحسن داود فهو رواية " غناء البطريق" الصادرة في طبعتها الثانية أخيرا.

أول ما يلفت انتباه القارئ المعنّي بالفن الروائي ايقاع هذه الرواية الهادئ الى أبعد حدّ. وهناك عمارة أيضا خارج المدينة تقيم فيها أسرتا فتى ووالداه وأسرة أخرى

من أم وابنتها ولا نعرف أين رب الأسرة هذه.

نشأ الولد ظلا لأبيه، يأتمر بأوامره ، والأب في الوقت نفسه يمنح حنانه الكبير لولده الوحيد الذي يأخذه معه الى دكانه الصغير في بيروت القديمة وكان الولد يعشق القراءة لذا يكتب أسماء الكتب التي يود الحصول عليها فيذهب الأب للبحث عنها ليقدمها الى ولده.

لكن المدينة القديمة امتدت لها يد الشرهين لتهدم مبانيها ومحلاتها العتيقة المتآكلة وتبنى مكانها عمارات فخمة.

يقيم الوالد مع اسرته في هذا البيت المعزول الذي يفصله عن المدينة القديمة طريق رملي.

الأب عاطل عن العمل ادخر شيئا من المال وبدأ يصرفه بالتدريج انتظارا لتعويض دكانه بآخر جديد، لكن هذا لم يحصل ، ونفدت النقود وبدأ بيع الأثاث ابتداء من الكتب ويموت الأب وتباع أثاثه وهكذا.

ترتبط الأم بعلاقة وثيقة مع جارتها لدرجة أنها تقود ابنها ليمارس الجنس معها وهذا ما يحصل له للمرة الأولى في حياته.

ثم صارت المرأتان تخرجان سوية الى المدينة وتعودان متأخرتين دون أن يلمح الى وجهتهما وماذا تفعلان هناك.

أما الشاب فيعيش حكاية متابعة للابنة من غرفته التي تعلو غرفتها، لم يصبح له من اهتمام الا رصد تحركاتها مخمنا ماذا تفعل ؟ وهل تحاول أن تراه. يمد رأسه الى الأسفل من الشرفة ولعلها تفعل ذلك من شرفتها.

كان يجب أن يلتقيا وهما القريبان لكنهما لم يلتقيا.

هذه الرواية المكتوبة بلغة أخاذة تؤكد تطوّر تجربة حسن داود الذي أحببنا ولادتها منذ "بناية ماتليد".

صدرت الرواية من منشورات دار النهار-بيروت الطبعة الثانية 2003 وتقع في 208 صفحة من القطع المتوسط.

"أوركسترا الشاعر"
لهيام الفرشيشي

صدر للقاصة هيام الفرشيشي كتاب مكرس بكامله لدراسة ديوان واحد للشاعر يوسف رزوقة "اعلان حالة الطوارئ" وعنوان الكتاب " أوركسترا الشاعر - تجويق المشهد الشعري لدى يوسف رزوقة في اعلان حالة الطوارئ"، ولما كان الشاعر رزوقة أحد المهرة في اللعب باللغة فإن الكاتبة في عنوان كتابها لم تستطع الافلات من عالم الشاعر في صياغة العنوان واستعمال كلمة (تجويق) مثلا من (جوقة).

هذا الكتاب يحتفي بتجربة الشاعر المتوج أخيرا بجائزة أدبيّة كبيرة تحمل اسم الملك الأردني عبد الله الثاني حيث تناصفها مع الشاعر والسفير والوزير حيدر محمود.

أما الديوان موضوع الكتاب فقد سبق له أن فاز بجائزة أحمد عبد السلام للابداع الثقافي من ولاية المهدية.

وقد اختارت المؤلفة نصّ تقرير اللجنة التي منحته الجائزة مقدمة لكتابها، والتقرير موقع بأسماء الأدباء فيصل فرحات/ محمد الزوالي/ لمياء العماري ولعل ما يثير الانتباه ما ذكره المحكمون من فهم سديد لطبيعة الاشتغال الشعري عند رزوقه إذ ذكروا أن الديوان هذا (قصيدة ذات تفريعات، لم يفرعها الى أبيات بل الى أقنعة وتكوينات وبرازخ، وهي اشارة لرغبة جامحة هي الرغبة في النهوض بلغة ظلت تعاني من ربقة سلطة نقدية مجحفة).

في الهامش على ص 6 ورد التعريف بالشاعر رزوقة كالتالي : (شاعر متوسطي. شمال افريقي، من مواليد مارس 1957 بولاية المهديّة بالساحل التونسي). ولا تعليق لنا على هذا التعريف.

من المؤكد جدا أن الكاتبة متابعة لكل ما كتب رزوقة وما كتب عنه، ونتيجة لهذا انساقت وراء لغته في تثبيت أبواب كتابها العشرة وما فيها من فصول . ولنأخذ أمثلة : (الحالة /الآلة : أرض الافتراض) أو (نيولوجيا القصيدة الجديدة : القاموس، النحت اللغوي واستراتيجيّة الاخفاء) أو (الداخل والخارج ولعبة التماهي : كرنفال الألفاظ الآبقة).

خلاصة: نشير الى أن هذا الكتاب فيه جهد قرائي واستنتاجي ومن ثم صياغي لتجربة شاعر لا نبالغ إن قلنا إنه من بين أكثر الشعراء العرب قدرة على ترويض اللغة، كما أن له عوالمه واهتماماته التي يشتغل عليها

بمعزل عن الجاهز والمباشر.

يقع الكتاب في 112 صفحة من القطع المتوسط - منشورات سوتيبا - تونس 2004.

" رؤى نقديّة في القصة القصيرة"
لزياد أبو لبن (الأردن)

صدر للنقاد والكاتب الأردني زياد أبو لبن كتاب جديد بعنوان "رؤى نقديّة في القصة القصيرة" وهو الكتاب العاشر له بعد: المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ/ الأطفال في قصص يوسف أبو ريه/ خليل زقطان: الأعمال الشعريّة غير المنشورة - جمع وتحقيق/ حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين / الحسد (قصة للأطفال)/ وفاء الأصدقاء (قصة للأطفال)/ غرور (قصة للأطفال)/ عبد الفتاح الكواملة: بين يدي النجديات (اعداد وتقديم) / فضاء المتخيل ورؤيا النقد: قراءات في شعر عبد الله رضوان.

كما ساهم في اثني عشر كتابا (مؤلفات مشتركة).

ولكن كتابه الجديد الذي بين أيدينا تأتي أهميته من كونه يشكل نظرة بانارومية للمدونة السرديّة العربيّة حيث قدم للقارئ نصوصا من مشرق البلاد العربيّة ومغربها، ونعقد بأن القارئ العربي بحاجة لمثل هذه الأعمال التي تحقق التواصل رغم أن بعض الأعمال المختارة(قد) لا تمتلك الأهميّة التي تجعلها جديرة بأن يتعرف عليها القارئ، ومردّ هذا الى صعوبة حركة الكتاب العربي بين بلد وآخر وأحيانا داخل البلد الواحد فيقتصر الأمر على المعارض أو الإهداءات الشخصيّة.

أما الأعمال التي درسها فنوردها لمن يعنيه الأمر وفق تسلسلها في الكتاب وهي: الواقعيّة الجديدة في" النداهة" ليوسف ادريس (مصر)/ استبطان الذات في " الضحك لم يعد ممكنا" ليوسف القعيد(مصر)/ بلاغة القص في " النجوم العالية" لمحمود الورداني (مصر)/ النموذج في "يوسف والرداء" لابراهيم أصلان (مصر)/ بناء السرد في " مملكة النمل" لجمال أبو حمدان (الأردن)/ البحر من وراءكم، النمرود" مؤنس الرزاز قاصا (الأردن)/ القمع في " سلخ الجلد" لمحمد برادة (المغرب)/قراءة جديدة في "رشق السكين" لمحمد المخزنجي (مصر) جماليات القص في " الأفواه" لعبد الرحمان مجيد الربيعي (العراق)/ الرمز في " بيتزا من أجل ذكرى مريم" لرشاد أبو شاور (فلسطين)/ وعي الدلالة في "مدن وغريب واحد" لعلي حسين خلف (العراق)/ التناص القرآني في "صباح الحب الجميل) لرفقي بدوي (مصر)/ المتخيل السردي في " جلبة الممر" لعزمي خميس (الأردن)/ تعدد زوايا النظر في "وجه واحد للمدينة". لابراهيم جابر (الأردن)/ البحث عن الذات في حالة اضطراب" لخديجة الجويني (تونس)/ قراءة في نص مفتوح " قطار الى المرج) لمحمد مستجاب (مصر).

وبقية القراءات لكتاب من الأردن وفلسطين وهم: غسان عبد الخالق/ يحيي القيسي/ تيسير رمضان/ موسى حوامدة/ سمير اليوسف / محمد مشه/ وليد البدوي / وصباح المدني.

لقد عمدنا الى ذكر أسماء الكتاب وبلدانهم رغبة منا في أن نؤكد بأن الكتّاب العرب بحاجة لأن يتواصلوا أكثر ليعرفوا بعضهم أكثر رغم غياب النماذج المنيرة في الأدب العربي المغاربي وكأن المؤلف زياد أبو لبن قد أدرك بأريحيته العالية أن الكتابة القصصية لا تمثلها هذه الأسماء فقط بل وأسماء أخرى بمعزل عن مكانة كل كاتب ولذا نراه يعد بأن (يصل هذه الدراسة بدراسات أخرى تأخذ أسماء أكثر ولها حضورها المتميز أيضا).

جاء الكتاب في 176 صفحة من القطع المتوسط - منشورات وزارة الثقافة (الأردن) سنة النشر 2004.

"وللمارد وجه جميل "
لآمال مختار

يبدو أن الكاتبة آمال مختار قد وجدت في القصة القصيرة ملاذا ابداعيا فهاهي تصدر خلال عام واحد مجموعتين الأولى: لا تعشقي هذا الرجل" والثانية" وللمارد وجه جميل" وجاء صدورهما بعد روايتين هما: نخب الحياة (1993) والكرسي الهزاز (2003).

ولكن من قرأ أعمال الكاتبة السابقة بما فيها مجموعتها القصصية الأولى يجد تطورا واضحا في عملها الجديد، وقد تمثل هذا التطور في قدرتها على الآيجاز والإبتعاد عن



الافاضة والاسترسال، كما أن لنصوصها منحى رمزيا لا يعطي نفسه بسهولة. وقد تطورت لغتها لتكون شعرية أكثر وبجمل قصيرة تذهب الى المعنى ولا تدور حوله.

ويمكن القول أيضا أنها أكثر ميلا في هذه المجموعة الى ما يصطلح عليه بالقصة القصيرة جدا. ضمت المجموعة 21 قصة قصيرة جعلت من عملها هذا واحدة من أجمل المجاميع القصصية التي صدرت في السنوات الخيرة بتونس.

يكون المدخل لكتابها جملة من كلمتين تلخص علاقتها بالكتاب وهي : (أكتب لأشفى).

هذا النص الكامل للقصة الأولى في المجموعة وعنوانها " الغليون" وقد اخترناها لقصرها ولأنها تقدم فكرة واضحة عن التقنية واللغة والرمز في كتابتها :

(عثر البوليس على غليون

أما أنا فلم أندم

هذا أكيد

الأكيد أيضا أنك لا تستحق

قال لي الشيخ : هل تعرفين حكمة العبث، أجبته : لقد انتهى الكلام، انتهى تماما.

قال : أشعلت غليون عبثي دخنت ذاكرتي ونفثت الدخان بمتعة. فاحت رائحة عطر نسائي... نساء ...النساء!

وأنا امرأة لا عفوا أنا أنثى تدخن الغليون مثلك ولا ترص تبغا في الغليون.

ألم أقل أن الكلام قد انتهى؟

لماذا تحب اجترار فعل لم يعد ينضح بالمتعة؟

غادر الشيخ الحان

في الصباح أفاق الناس على هرج ومرج

كان الحان مزدحما بجثث الرجال

عثر البوليس على غليون ملطخ بأحمر الشفاه).

يقع الكتاب في 126 صفحة من القطع المتوسط ـ لوحة الغلاف للرسامة الإيرانية زهرة رهنورد، والتصميم والاخراج لمنصف المزغني. منشورات دار سحر 2004.

"أشياء تمرّ..."
لأنيس الرافعي (المغرب)

أنيس الرافعي أحد كتّاب القصّة الشباب في المغرب الذي استطاع أن يجد له مكانا في غابة الأسماء الساردة في بلده وأن يحقق تميّزه النصّي من خلال مجموعته "أشياء تمرّ دون أن تحدث فعلا"، ولا نجنّسها بـ (قصص قصيرة) بل (تمارين قصصية) وهي من منشورات المجموعة الشابة من الكتاب الباحثين عن منافذ تخرج النص عن تحنيطه، وأطلقوا على أنفسهم اسم (جماعة الكوليزيوم القصصي).

ولعل ما يفاجئ القارئ أن تقديم المجموعة الذي سماه المؤلف (نقطة الإنطلاق) هو رسالة يوجهها الكاتب لنفسه مقترحا عليه (ثلاث حالات فلسفية ممضّة) على حد تعبير ليكتب عنها. ويقول له : (عزيزي أنيس الرافعي.. لا أدري لماذا بغتة انتابتني خلال الأيام الأخيرة ثلاث حالات فلسفية ممضة وحين أردت تسويدها في قالب حكائي، وجدتني عاجزا بشكل مؤلم على القيام بذلك لذا ارتأيت أن أبعث لك بهذه التخطيطات الأولية لمضامينها علك تتمكن كبديل شرعي لي من استثمارها لتصيغ تلك الحكايات التي أردت كتابتها بنفسي ولم أستطع).

ومن يحاول أن يقرأ سردا معهودا في هذه النصوص لن يجده.

وهناك مسألة أخرى أنه يرسل كل نص بعد أن يفرغ منه لكاتب معروف فيبعث له برسالة عنه يجري تثبيتها داخل الكتاب بعد النص مباشرة.

عنوان النص الأول (التراغم) يعلق عليه برسالة معنونة للكتاب قاص بارز هو أحمد بو زفور ومما قاله في رسالته : (جملتك باروكيّة تنتمي الى ذلك الأسلوب الباذخ الزخرفة في المعمار، إذ في مقابل الجملة القصيرة البسيطة المعتمدة فقط على المسند والمسند اليه التي أخذ يكتب بها بعض قصاصي الحداثة تأتي جملتك أنت كقافلة بدوية في الربع الخالي كعائلة اقطاعيّة في القرون الوسطى كقسم مدرسي في البادية المغربيّة)

عنوان النص الثاني (التراتل) الذي يكاتبه عنه قاص وباحث جامعي شاب هو محمد أمنصور وهو أيضا من جماعة الكوليزيوم على حد علمنا الذي يقول: (نحن نؤسس هذه الجماعة لنخلق تيارا قصصيا تجريبيا في المغرب انتبه جيدا! في بداية التسعينات ذهبت قبلك الى أقصى ما يتحمله جنون الكتابة ولم أجد من ينصت إليّ. أنت محظوظ أكثر مني لأن الكوليزيوم تحتضن نصوصك وتجعل من قصصك الملعونة واحدة من أعلى مواجهاتها التاريخيّة). ويوقع رسالته باسم (العصابي محمد أمنصور الأجمل).

أما القسم الثاني من الكتاب فيوزعه على ثلاثة أقسام (انشطار1) (انشطار2) و(انشطار3)

ونصوصه تجريبيّة جداً تحاول أن لا تذعن لأي من شروط السائد تفرّ بنفسها لتكون نفسها هكذا وجدناها.

ويعلق عليها أيضا كاتب مجدد هو محمد أشويكه الذي يصفها بقوله: (ان هذه التمارين مصاغة بتقنية تشبه المتاهة أو المركبة، كالمتاهة لأن النصّ القصصي تستطيع أن تمر إليه عبر طرق مختلفة، لكن كلما اعتقدت بأنك عثرت على الطريق الصحيح تصطدم بالجدار وكالمركبة بحيث أن أي إخلال في موضعة الأجزاء يخلّ بالصورة ككل).

يقع الكتاب في 78 صفحة وقد طبع برعاية المدرسة العليا للدراسات الاقتصاديّة والتجاريّة بمراكش ـ 2002.

كتب وصلت للمجلّة:

ـ نقطة استفهام (قصص قصيرة) لسمر المزغنيّ تقديم الطيب الفقيه أحمد وتضم عشرين قصة قصيرة للأطفال منشورات دار الآتحاف للنشر وتقع في 82 صفحة من القطع المتوسط ـ سنة النشر 2004.

ـ لا موت بعد اليوم ـ قصص قصيرة لعباس سليمان وهي المجموعة الثالثة له وتضمّ (11) قصة قصيرة وفي 128 صفحة من القطع المتوسط ـ منشورات دار الإتحاف للنشر 2004.

ـ برج وحورية الوطن (رواية) لعامر بشّة وهي الثالثة له بعد (البعيد) 1998 و(فيضان الثلوج) 2001 ـ طبع على النفقة الخاصة في مطبعة التسفير الفني (صفاقس) 2003.

ـ يا .. عرب (مجموعة شعريّة) لعبد السلام لصيلع ـ تقديم د. كمال عمران وهي المجموعة الخامسة له بعد (تحديات في الزمن المأزوم) 1999 (فاطمة الخضراء) 2001 (حكاية عبد السميع) 2002 (المتفرجون) 2003. منشورات الخدمات العامة للنشر 2004.

ـ منزل تميم تقارع الاستعمار (الجزء الأول) للدكتور جلول عزونة القاص والباحث الجامعي ـ منشورات الأخلاء ـ وهذا هو الكتاب الرابع عشر في عداد ما صدر للمؤلف في أعمال منشورة تتوزع بين القصة والرواية والبحث والنقد والتحقيق ـ سنة النشر 2004.

ـ أرشّ المدائن بالصراخ (شعر) رحيم جماعي وهو الديوان الرابع له بعد (جثّة في قميص) 2000 (للريح أعراسها أيضا) 2001 (بانوراما على شوارع الروح) 2002 ـ طبع الكتاب على النفقة الخاصة بمؤسسة JMS (تونس) 2004.

ـ بحوث في الشعريات ـ مفاهيم واتجاهات للباحث الجامعي أحمد الجوّة في 504 صفحة من القطع الكبير ـ منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانيّة في صفاقس 2004.

وسنعود في الأعداد القادمة لعرض بعضها.

اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا الأنموذج وملأه بغاية الدقة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم

اشتراك

الاسم واللقب : ....

العنوان : ....

الترقيم البريدي : .... **الهاتف** : ....

الفاكس : ....

عدد نسخ الاشتراك : ....(اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 20,000د

«عشرون دينارا تونسيا أو ما يعادلها»)

يتم ارسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلة بالبريد رقم : 99–474 – اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة : اللجنة الثقافيّة الوطنية (الحياة الثقافية) 105 شارع الحرية – تونس 1002

الهاتف : 646 71890 – 152 71288 – الفاكس : 639 71792